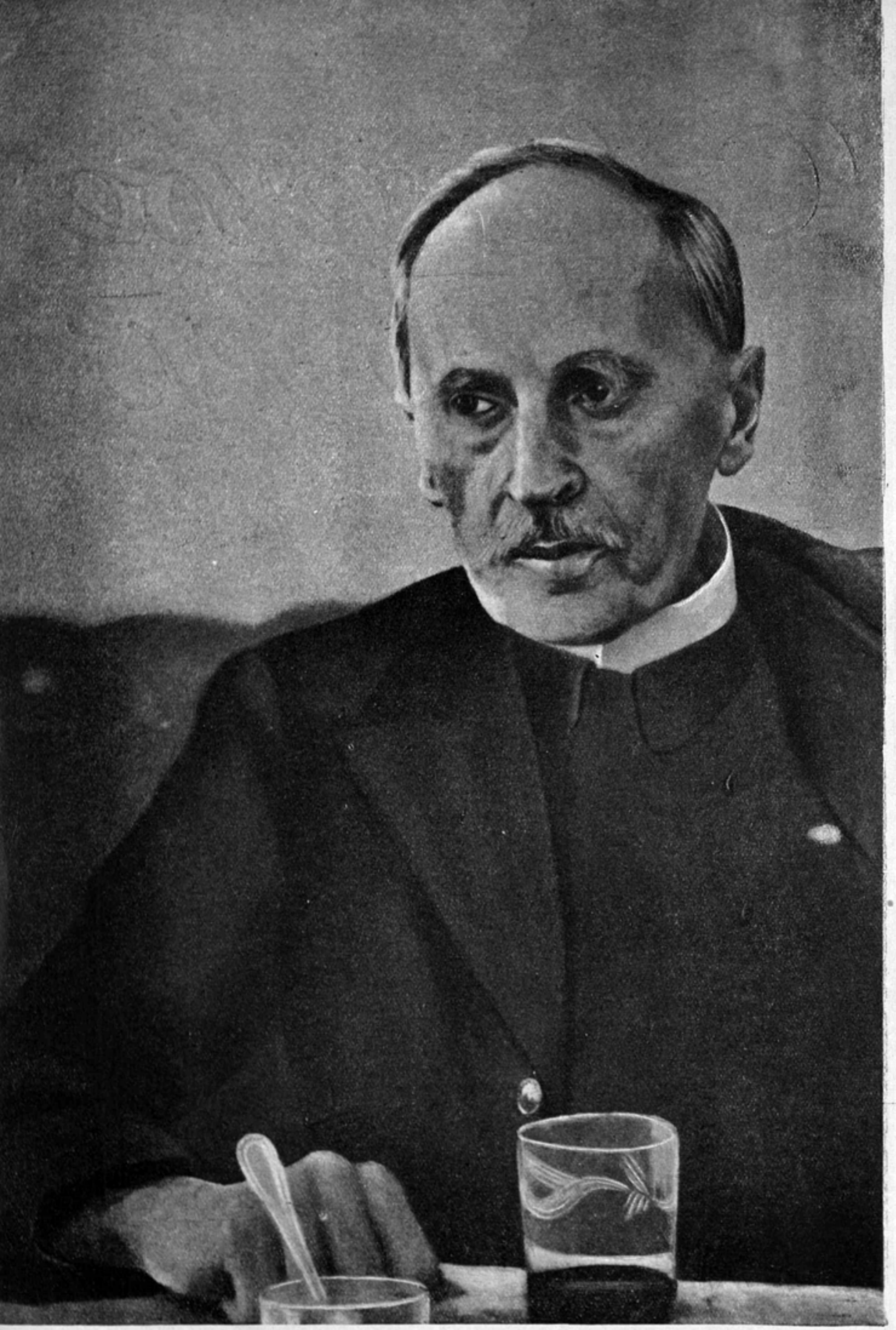
V c701
3

Советское кино

8

1935

1-19



Пролетарии, всех стран соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза кино

5-й год издания

8

1935

АВГУСТ

СОДЕРЖАНИЕ № 8

Стр.

ПЕРЕДОВАЯ—„Фашизм—это война, социализм—это мир“ 3

Встреча киноработников с Ромэн Ролланом 5

А. ГАРРИ и М. ДУБСОН—Тебя любит родина 6

Памяти Н. А. Зархи 20

С. ЮТКЕВИЧ—Наши творческие разногласия 23

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ—Секрет обаяния . . 31

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ—„Колиевщина“ 39

В. ШНЕЙДЕРОВ—Советский приключенческий фильм 49

М. БЛЕЙМАН—Грезы духовидца 56

З. ЗАЛКИНД—О качестве звукозаписи . 60

На второй полосе обложки—фотопортрет Ромэн Роллана

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Калатозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг.

Клише изготовлены цинкографией Госкиноиздата под руководством т. Цуцкова.

„Фашизм — это война, социализм — это мир“

„Фашизм—это война, социализм—это мир“—вот лозунг, который определяет современную обстановку. Происходящий VII конгресс Коминтерна с исключительной силой, яркостью и полнотой раскрыл положение буржуазных стран, раздираемых кризисом. Фашизм—это последняя по-тка финансового капитала тер-ом и демагогической политик удержать свое господство. Уходит почва из-под ног буржуазного общества, рушится здание капиталистического государства и фашизм пытается „спасти“ капитализм.

Фашизм стремится укрепить буржуазный капиталистический строй на костях рабочих и крестьян, на голоде и нищете обездоленных трудящихся масс. Это положение стало очевидным для всего культурного и прогрессивно-передового мира. И недаром на состоявшемся в Париже Конгрессе защиты культуры выступили крупнейшие мировые писатели—лучшие люди человечества—с призывом отдать все свои силы на борьбу против фашизма.

На Конгрессе защиты культуры собрались люди различной политической направленности, с различными философскими взглядами, в подавляющем большинстве не коммунисты, и все они единодушно требовали спасения человеческой культуры от фашистского террора и варварства. Так, известный писатель Генрих Манн в своем выступлении заявил: „Фашизм хочет свергнуть и уничтожить марксизм, но марксизм неприступен для идиотов. Близко то время, когда марксизм свергнет господство идиотов“.

Это выступление и выступления целого ряда других крупнейших художников характеризуют большую веру в силы социализма и ненависть к фашизму, несущему человечеству войну, разрушение и гибель культуры.

Недавно в Берлине состоялся „международный“ киноконгресс. На этом конгрессе 12 комиссий обсуждали различные вопросы, в том числе проблему налогового обложения, вопросы регулирования оплаты киноактеров, кинопрессы и другие. На этом Конгрессе выступил германский министр пропаганды Геббельс. Основным мотивом выступления этого „культурного“ министра было обычное для фашизма „доказательство“ силы немецкого искусства в его национальности. Для доказательства этой точки зрения Геббельс берет таких художников, как Гете, Вагнер, Шекспир, Байрон, Мольер, Корнель. Революционный смысл творчества этих художников был смазан. Об этом Геббельс говорить не посмел. Он представил этих художников, силу их художественного творчества только как национальную силу, воспитавшую и создавшую их. Это говорил человек, который еще вчера, руководил сжиганием на костре лучших произведений человеческой мысли, говорил тот, кто считает, что имя Гейне должно быть вычеркнуто из списков классической литературы Германии. Вся речь Геббельса была пропитана демагогическим стремлением привлечь на сторону фашизма сильнейшее средство агитации и пропаганды—киноискусство.

Положения, выдвинутые Геббельсом, прозвучали настолько лживо и настолько противоречат всему строю его идеологии, что об этих положениях по существу не стоит даже говорить. Однако пустая фразеология

идеологов фашизма является средством для обмана не только широких трудящихся масс, но и немецкой художественной интеллигенции. Немецкий фашизм пытается всеми средствами перетянуть художников на свою сторону, заставить их пропагандировать идеи фашизма через кино. Происходит это в тот момент, когда немецкая цензура запрещает картины с участием Чарли Чаплина только потому, что Чаплин — еврей.

Положение искусства в странах капитализма, как воочию доказал Международный конгресс защиты культуры, свидетельствует о том, что только в стране, строящей социализм, художник имеет широчайшие возможности отображать в своем творчестве художественную правду, которая учит народ бороться за мир, создавать новую, социалистическую жизнь, укреплять человеческую культуру, основанную на сохранении лучшего наследства культуры и искусства прошлого.

И эта сила, эти возможности нашего социалистического искусства вдохновляют лучших художников буржуазных стран на борьбу за культуру, против фашизма и средневековья, за подлинно народное искусство, служащее делу прогресса человечества.

В своей борьбе за социализм, как за единственное условие обеспечения мира на земле, социалистическая кинематография, наряду с другими искусствами, должна включиться в единый фронт борьбы против фашизма.

Фашизм — это война.

Социализм — это мир.

Ромэн Роллан, А. М. Горький и М. П. Роллан среди киноработников

Встреча киноработников с Ромэн Ролланом

16 июля 1935 года на даче у А. М. Горького состоялась встреча группы работников советской кинематографии с Ромэн Ролланом, на которой присутствовали А. М. Горький, Ромэн Роллан, Мария Павловна Роллан, вр. исп. обяз. нач. ГУКФ Я. Чужин, пом. нач. ГУКФ К. Юков, реж. А. Довженко, В. Пудовкин, Г. Александров, засл. деят. иск. Г. Рошаль, М. Кауфман, засл. арт. респ. Э. Шуб, реж. М. Барская, Ю. Райзман, М. Ромм, опер. Цейтлин, директор ВГИК Н. Лебедев, директор Мосфильма Б. Бабицкий и зам. директора Мосфильма Е. Соколовская.

В двухчасовой, очень оживленной беседе был затронут ряд важнейших вопросов искусства и литературы.

Ромэн Роллан, просмотревший за время своего пребывания в СССР большинство лучших произведений советского кино, поделился своими впечатлениями о виденных фильмах и на конкретном разборе отдельных картин высказал много интересных и ценных мыслей о путях развития советской кинематографии.

Ромэн Роллан дал высокую оценку фильмам „Граница" реж. М. Дубсона и „Рваные башмаки" реж. М. Барской.

Беседа закончилась выступлением Алексея Максимовича в котором он подробно остановился на роли актерского мастерства в кинематографии и на необходимости творческого использования фольклора.

Напоминая об исключительном, социально-педагогическом значении советского искусства, Горький призвал к тесному творческому контакту работников всех отраслей советского искусства.

Тебя любит родина

Сценарий А. ГАРРИ и М. ДУБСОНА

В КАРТИНЕ ДЕЙСТВУЮТ:

Кузнецов Константин Михайлович — коммунист, инженер авиаконструктор, бывший партизан, завоеватель будущего.

Прибытков Илья — секретарь парткома, тоже бывший партизан. Человек, который, дожив до 45 лет, понял, что только тут и начинается молодость.

Любовь Петровна — жена Кузнецова, женщина покорно следующая по жизненному пути, предначертанному ей судьбой.

Нина — обыкновенная комсомолка, сначала шофер, потом будет авиавузовкой. Сама строит свою судьбу.

Сергей Волков — летчик, шеф-пилот, идеальный человеческий механизм для будущих воздушных боев за коммунизм.

Загривкин — инженер, коммунист, честный болтун, которого излечивает от маниловщины железный коллектив Кузнецова.

Березкин — инженер, ушибленный величием западной техники. Фразер и обыватель.

Леля — домработница; учится; когда-нибудь будет управлять государством.

Борька — дитя улицы, которое умеет наравне со взрослыми умирать на баррикадах.

Инженеры, рабочие, мотористы, смелые люди, завоеватели будущего, масса.

Чертежный зал

1 (Камера об'езжает работников бюро. Начинается панорама с общего плана. Он неподвижен сначала. На словах «Годы ушли...» камера приходит в движение.)

На этом фоне титр:

ЕЩЕ ДО НАЧАЛА ПЯТИЛЕТОК, КОГДА ПЕРВЫЕ МОДЕЛИ КУЗНЕЦОВА НАЧАЛИ ЛЕТАТЬ НАД ПРОСТОРАМИ НАШЕГО СОЮЗА, ВЫТЕСНЯЯ ИМПОРТНЫХ ФОККЕРОВ И ЮНКЕРСОВ, — КОНСТАНТИН МИХАЙЛОВИЧ КУЗНЕЦОВ УЖЕ РАБОТАЛ НАД РАСЧЕТАМИ НОВОЙ КОНСТРУКЦИИ.

ЭТА КОНСТРУКЦИЯ СРАЗУ ПЕРЕВОРАЧИВАЛА ВСЕ СТАРЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О МНОГОМЕСТНЫХ СУХОПУТНЫХ САМОЛЕТАХ. 250 ПАССАЖИРОВ НА САМОЛЕТЕ ПРИ ГРОМАДНЫХ СКОРОСТЯХ, РАДИУСЕ ПОЛЕТА И ПОТОЛКЕ — К ЭТОМУ СВОДИЛСЯ ПРОЕКТ. ГОДЫ УШЛИ НА ТО, ЧТОБЫ СОБРАТЬ ТАЛАНТЛИВЫХ ЛЮДЕЙ, ДОТЯНУТЬ ИХ ДО СВОЕГО УРОВНЯ И ПРЕВРАТИТЬ В БЕЗЗАВЕТНЫХ ЭНТУЗИАСТОВ И БОРЦОВ ЗА ПОСТАВЛЕННУЮ ЦЕЛЬ.

И ВОТ, НАКОНЕЦ, КУЗНЕЦОВУ ТОЛЬКО ЧТО ПРИНЕСЛИ ПАКЕТ ОТ АВТОРИТЕТНОЙ ТЕХНИЧЕСКОЙ КОМИССИИ. В ЭТОМ ПАКЕТЕ ОТЗЫВ, КОТОРЫЙ РЕШИТ СУДЬБУ ПРОЕКТА — СТРОИТЬ ИЛИ НЕ СТРОИТЬ?!

(Вместе с последними словами, на акцентированном вопросе, перестает звучать увертюра. Она строится на песне донецких партизан. Может быть, мы используем хор. Это будет решено композиторм и режиссером.)

Кабинет Кузнецова

2 (Перед нами модель самолета-гиганта ДП-9.)

— Сломай его к чертовой тете!

3 Двое.

У одного (сидящего за столом) лицо закрыто руками. Поза его выражает еле сдерживаемую ярость. Едва слышно, потому что глушат руки, выдавил из себя:

— У-ух... Сволочи!..

Другой стоит спиной к нам.

Не знает, как успокоить друга.

— Костя...

Тот остался недвижим.

4 Стоящий (это Илья) горько улыбнулся. Вздохнул и основательно тряхнул сидящего:

— Костенька...

5 Сидящий поднял лицо (это Кузнецов), и посмотрел... не на друга...

6 ...на модель.

7 Кузнецов (попрежнему зло):

— Выкинь его в окно!

Он попытался встать, чтобы самому это сделать. Илья удержал его, взял модель и для безопасности зажал ее подмышкой.

— Будь другом, Костя, об'ясни толком.

Кузнецов: Полтора года, как зверь работал... Всех! Всех замучил... для чего, Илья? На кой чорт все это?!

8 Илья хотел добиться толка:

— Что она пишет, комиссия-то?

Кузнецов: Конструкция, видите ли, безупречна и... (больно и горько) ...прогрессивна... Обгоняет даже весь мир... (Сорвался.) А ну их...

Илья: Не психуй! Какого ж рожна еще надо?

Кузнецов: Рисковать нельзя, ждать надо. Года два... Некому, видите ли, строить на нашем заводе и не из чего.

Илья: Обожди. Ты что, не знаешь наших темпов? Чего ж ты волнуешься? Чего ты лезешь в бутылку? Два года... Два года — значит год. А через год начнем строить!

9 Кузнецов с трудом выслушал последнюю реплику: Через год? (Недобрая пауза.) Через год я эту чертову комиссию на нашем самолете катать буду...

(Он вырвал модель из рук Ильи, но отнесся к ней неожиданно любовно.)

— ...на этом самом...

Поставил модель на место и оттуда уже спокойнее и деловитей, закончил:

— Через год стратоплан пойдет в работу...

Илья: А вдруг они правы, Костя?

Это слова, точно ужалили Кузнецова. Он переменился в лице.,

Подошел совсем вплотную к Илье и безудержно, потому что бывают мгновения, когда человек уподобляется шаровидной молнии и жаждет разрядиться, раскричался:

— Ты—безграмотная скотина, Илья! Хвостист! Обозник!

— Я врача позову, директор!

Илья прервал его тоже громко. Тоже еле сдерживая гнев.

Чертежный зал

10 Илья вышел из кабинета и хлопнул дверью. Он пошел между столов. Посреди каждого из рядов, образованных чертежными столами, находился письменный стол инженера-конструктора. Таким образом инженеры Загривкин и Березкин сидели почти рядом. Илья задержался около них. (Камера под'ехала.)

— Запретили строить... Полагают, что рано... Года через два можно будет...

11 Березкин (весь в заграничном): Очень правильно, очень правильно... С нашим суконным... лицом... с Америкой конкурировать — анекдот!

Загривкин: А, что я вам говорил!

(Это вовсе не значит, что он согласен. Просто — это формула для всех случаев жизни.)

12 Борька, бывший беспризорник, а теперь курьер Кузнецова, души не чающий и молящийся на «дядю Костю», огрызнулся на Загривкина:

— Ты всегда «говорил».

13 — Я с вами, уважаемый товарищ, на «ты» не пил.

— А я давно непьющий,

отбрил Борька и продолжал рассказывать одному из сотрудников, работающему на плазах, только-что прерванную историю:

— Да, так был я еще беспризорный. Лежим это мы как-то вечером в котле, в асфальтовом... котел был те-еплый...

— Борька, — прервал прошедший ми-

мо Илья, — отнеси директору стакан холодной воды.

(Слово «холодной» он особенно отчеканил.)

— Потом дорасскажу,

пообещал Борька уходя...

14 Еще в конце предыдущего кадра зазвучал телефонный звонок. Секретарь Кузнецова поднял трубку:

— Алло... сию минуту, Любовь Петровна... (Он нажал кнопку звонка.) ...Константин Михайлович, ваша супруга... соединяю...

Квартира Кузнецова

15 Беспорядок. Разбросанные вещи...

Люба (жена Кузнецова) у телефона:

— Потому что я не люблю тебя, Костя... Меня с'ел твой мифический самолет... Да и ты тоже... Ты же меня давно не любишь, Костенька... К кому же еще?.. Да... Сейчас едем...

(За время разговора камера успевает спанорамировать в сторону шестилетнего Кирки, которого домработница Леля в соседней комнате поит микстурой, и увидеть Сергея (шеф-пилота), занятого упаковкой тугого чемодана.)

16 Сергей невольно прислушался к разговору. Чувствует себя отвратительно:

— Не так ты с Костей говоришь, Люба.

17 Люба продолжала очень взвинченно:

— Да... Лежит... Чуть повышена... Да... Да... Да... Да...

Боясь расплакаться, повесила трубку.

18 Потом, успокоившись, крикнула домработницу:

— Леленька... Я вас прошу остаться сегодня дома.

— Сегодня у меня рабфак, Любовь Петровна вы это знаете. И так уж я, собирая ваши вещи, пропустила первый урок...

(Она говорит очень быстро.)

— Хорошо, хорошо, хорошо...

Леля скрылась.

19 Подавая Любе пальто, Сергей намекнул:

— Написала бы пару хороших слов.

ВТС [1]

У дома Кузнецовых

20 Нина (шофер) стоит около машины.

Возле нее Леля.

Нина: Что же это, а?

Леля: Такого золотого человека. Так, чтоб я еще уроки прогуливала... (Мазнула помадой по губам.) Да ни в жизнь!

21 Вид у Нины был такой, как если бы ее кто-нибудь бросил. Она резко повернулась к машине, села в нее, захлопнула дверцу, включила мотор и посмотрев...

22 ...на удивленную Лелю...

23 ...об'яснила:

— Пусть такси берут!

Сказала и от'ехала.

24 Леля остолбенела.

25 Машина вскоре остановилась.

Потом задним ходом вернулась на старое место.

26 Нина думала, что ее человеческое достоинство уничтожено.

— Последний год в шоферах... У-ух...

Она почти бросила голову на баранку руля и обхватила голову.

27 — Ну, и сумасшедшая!

Леля была глубоко убеждена в своей правоте. Она не была права.

Чертежный зал

28 Вечер. В бюро осталось мало народа. Кузнецов, Илья, Березкин, Загривкин и Борька, убирающий помещение.

29 Кузнецов (задумчиво):

— А ты все та ж, моя страна, в красе заплаканной и древней...

Илья: Это кто сказал?

Кузнецов: Блок... Александр Блок... Поэт такой...

Илья: Ну и врет твой Блок...

30 Кузнецов посмотрел на Илью с удивлением. Потом сказал:

— Не всегда врал... У него к концу смелость появилась, а вот у вас у всех пропала.

31 Березкин: Это потому, что мы с комиссией согласны?

Кузнецов: Ясно!

Березкин: Константин Михайлович, комиссия-то права. Работа ведь получается на-авось.

32 Для Кузнцова это было худшей обидой: Это я работаю на-авось? Ерунда собачья!

Березкин: Иначе говоря, риска в этом деле нет?

Кузнецов: Э-э-э-э! Вы заговорили о другом, Березкин. «Авось» — нету, а доля риска — есть.

33 Илья: Выходит все-таки, что голову сломать ты можешь?

Кузнецов развел руками.

[1] ВТС—вытеснение, ЗТМ—затмение.

Березкин рассмеялся.

Оказывается можно!

34 Борька: Над товарищем Блерио тоже когда-то смеялись.

35 Кузнецов отпил холодного чаю: Сахару ты мне, товарищ Блерио, пожалел.

— Напрасно смеетесь, Березкин. Я не только старался все предусмотреть в конструкции, но проверил, кроме того, все, абсолютно все расчеты, сделанные вами.

36 Березкин: Скверно вы ко мне относитесь и не доверяете.

37 Кузнецов был несогласен с этим:

— Полгода вы побыли за границей и вас до того ослепило величие западной техники, что дома вам все кажется плохо. Это мне не нравится. Я считаю, что, несмотря ни на что, у нас лучше. Дело, товарищ, инженер, в направлении движения и в ускорении... Да... Но доверять, я вам доверяю... и проверяю

(он поднял телефонную трубку)

— один, ноль, один, ноль два...

ВТС

Квартира Кузнецова

38 Ночь. В пустой квартире Кузнецова раздался звонок. Он остро разрезал тишину в кабинете Кузнецова...

39 слабее был слышен в пустой комнате домработницы...

40 ...и совсем слабо в детской, где спал Кирка.

Потрещал телефон и перестал.

Комната Сергея

41 Сергей сидит за столом и работает при свете настольной лампы. Сзади видна кровать, около которой Люба распаковывает чемодан.

— Сережа, если Константин все-таки добьется своего, ты не погибнешь на этом проклятом ДП-9?

42 Сергей улыбнулся женской глупости, хотя ему видно и приятно, что о нем так заботятся.

— Когда-нибудь, все помрем,

ответил он безралично.

— А в воздухе...

(Он хотел сказать, что в воздухе самая замечательная смерть, но не сказал этого, не хотел пугать.)

— ...Впрочем я ни разу не пробовал... Спать!

и он снова принялся за работу.

43 Услышав приказ, Люба улеглась. Она знала, что мешать в работе не полагается. Задумалась и высказала вслух мысль (она была грубо эмпирична, но права):

— Какие-то вы все одинаковые...

44 Сергей уже углубился в работу:

— ...Только до известной степени, Любочка...

(себе) ... одиннадцать, шестьсот два...

(Любе) ... только до известной степени.

За это время он успел сделать подсчет на логарифмической линейке и записать результат.

ВТС

Киоск

45 В накатанном асфальте широкой улицы отражались чистые и яркие шары электрических фонарей. Веселая и болтливая, молодая и влюбленная вечерняя толпа наполняла тротуары. Откуда-то издалека, очевидно из городского сада, доносились бравурные звуки духового оркестра. Бойко торгует цветочный киоск. И я бы не решился определить, кто больше привлекает внимание покупателей — цветы или очаровательная продавщица, сидевшая в киоске.

46 Около киоска показалась Леля с сопровождавшим ее молодым парнем. Оба с книжками.

47 Спутник упрашивал Лелю. Леля отказывалась. Слова при этом говорились очень обыкновенные, вроде:

— Леля, я прошу тебя...

— ... Нет, нет.

— Я тебя прошу...

— Да зачем мне это?

— Я прошу тебя! Момент!

Короче, он уговорил ее подождать и пошел покупать цветы.

48 Леля могла видеть, как ее спутник, подойдя к киоску и глянув на продавщицу, начал млеть. Он уже не видел цветов. Он видел только ее — продавщицу.

49 И когда она, показав на гвоздики, спросила:

— Желаете этих...

50 ...Лелин спутник, глядя не на цветы, а в глаза продавщицы, сказал почти проникновенно:

— Да... Этих...

51 Леля смотрела. Вернее, Леля наблюдала.

52 Спутник получил из рук продавщицы небольшой букет и передал деньги. И, пока искусительница выдавала сдачу, наш эстет вынул из букетика несколько гвоздик и с немой мольбой в

глазах, протянул их красавице. Та отказывалась...

53 Выражение лелиного лица не предвещало добра.

54 Спутник просил, продавщица отказывалась. Ей нельзя, ей неудобно. Наконец, она взяла одну гвоздичку, и счасливый покупатель пошел к той, кому предназначался весь букет. Он едва успел отойти, как преподнесенная гвоздика оказалась в большой банке, откуда она недавно была из'ята.

55 Леля исчезла. Незадачливый ухажор, мешая гуляющим, топтался на месте. Старался найти потерянную спутницу. В это время под'ехала машина, из которой выскочил Кузнецов.

56 Нина была за рулем. Кузнецов быстро вернулся с букетом роз.

Внутри авто

57 Он сел рядом с Ниной, так что розы почти касались рулевого колеса.

— Скорей домой, Ниночка.

Поехали.

Цветы у руля...

58 Цветы у руля. Они отвлекали. Они немного мешали шоферу...

59 Было приятно смотреть на Нину. Приятно и почему-то грустно. Грустно не из-за нее, конечно. Из-за себя... И за себя...

60 Ах, как цветы мешали...

— Вы были одинокой, Нина?

— Нет...

— Верно, любите кого-нибудь?

Нина на мгновение глянула на Кузнецова (чтобы, упаси бог, не подумал, что она любит его), потом внезапно дала сигнал, резко затормозила, приоткрыла дверь и крикнула кому-то:

61 — Давить таких надо. Ходить не умеешь!

62 — Под вашими колесами, красавица...

так начал было почти потерпевший,

63 но Нина с неласковым:

— Чортова кукла!

захлопнула дверцу.

Поехала дальше и тогда, наконец, ответила на вопрос Кузнецова:

— Нет!

64 Цветы были у самого руля...

65 Они немного мешали шоферу, эти розы. Когда под'езжали, Нина, затягивая ручной тормоз, наклонилась и понюхала цветы.

— Хотите?

Кузнецов спросил и вытащил из букета белую розу.

66 Нине стало страшно.

— Нет...

ВТС

Лестница

67 Кузнецов бежал по лестнице быстро. Размахивая букетом. Один марш...

68 ...другой...

Квартира Кузнецовых, передняя

69 Зашел в переднюю... Зажег свет.

70 Вешалка в передней была пуста. Большая вешалка. На ней одиноко висело только коротенькое киркино пальтишко.

71 Пусто...

72 Положил цветы на подзеркальник и, не глядя, бросил фуражку туда же.

73 Она упала на розы.

74 В спальне был беспорядок. Кое-какие вещи Люба оставила на стульях, на кровати.

75 Кузнецов постоял в дверях. Потом медленно прошел к кровати. Сел. Увидел на ночном столике любину записку. Нагнулся к ней и прочел:

76 «Ты знаешь, я немного взбалмошная женщина и плохая мать. Воспитай Кирку и не вини».

Комната Лели

77 Леля в кровати.

Нина сидела у нее в ногах.

— Леля... Ты была одинокой?

— Нет...

— Верно, любишь кого-нибудь?

Леля заметила летающую моль, села, привскочив на кровати, попреследовала глазами и руками обреченное насекомое и, только уничтожив врага, ответила:

— Да, Нинка... и как!

Спальня и детская

78 Кузнецов лег, но не мог уснуть.

79 Из соседней комнаты спросил проснувшийся Кирка (он был виден сквозь открытую дверь):

— Отчего ты не спишь, папка?

— Не спится, сынка... сам спи, чертенок, а я уж как-нибудь...

80 Но уснуть было нельзя и некому было сказать отчего не спится.

81 Кирка наблюдал отца.

82 Видел, как отец ворочается, курит. Чувствовал, что отцу трудно и решил помочь.

83 (Панорама.) Он слез со своей кровати, подошел к отцу и, забравшись к нему на кровать, тихо запел колыбельную.

Как поют матери — этакий набор слов, каждый раз другой. Это скорей рассказ, чем песня. Это, верней, напевный разговор. И Кирка пел о том, что уже поздно, что папка должен уснуть, что скоро мама приедет из дома отдыха и все вместе поедут в культурный парк кататься на лодке. Что Кирка скоро подрастет и будет летать на папкиных самолетах. И всякое другое.

84 Отец вытер о подушку глаза, чтобы сыну не видно было, и уснул.

85 Тогда сын поцеловал папку, подправил одеяло...

86 ...погасил свет и лег спать.

ЗТМ

Около под'езда

87 (Из ЗТМ.) Было яркое солнечное утро. Нина, стоя около машины, подавала сигнал. Глядела при этом вверх.

Комната Ильи

88 Из раструба громкоговорителя неслись подстегивающие команды (их будет давать настоящий инструктор физкультуры, поэтому текст в сценарии не приводится). Инструктор физкультуры, судя по голосу, был человеком молодым, решительным и необычайно жизнерадостным. Он пересыпал команды тактичными физкультприбаутками и с явным удовольствием и с легкостью делал где-то в студии свое полезное дело.

89 Илье, проделывавшему зарядку, было труднее, чем диктору. И не потому только, что 46 лет сопровождаются соответствующим возрасту процессом известкования. Илья был в шлепанцах. При некоторых резких движениях они слетали с ног.

90 Приходилось поэтому так ловчиться, чтобы и команду выполнить и шлепанцы подобрать. А тут еще мешал автомобильный сигнал, звавший с улицы.

Возле дома

91 Это неутомимо сигналила Нина.

— Вот старый акробат,

буркнула она себе под нос.

Комната Ильи

92 Илья добродушно поругивался, но зарядки не прекращал. Когда инструктор об'явил короткую паузу для глубоких вдохов и выдохов, Илья успел надеть сапоги.

93 Последние глубокие вдохи и выдохи он проделал уже с портфелем в руке. Сигнал гудел.

94 Илья крикнул в окно:

— Сейчас, сейчас, только хозяина разбужу.

Площадка на лестнице

95 Илья вышел из своей квартиры, подошел к соседней двери и позвонил.

Передняя Кузнецова

96 Угрюмая Леля открыла ему дверь.

— Хозяйка встала,

спросил Илья учтиво.

97 Леля стало совсем мрачной:

— Нет хозяйки дома...

Спальня

98 Кузнецов спал тяжелым сном. Не стуча и весело насвистывая, Илья вошел в комнату. Подошел, чтобы разбудить Записка на ночном столике заинтересовала его. У Кузнецова от Ильи нет секретов.

99 Читая записку, нахмурился.

А с улицы опять донимал гудок.

— Тише ты там,

шопотом огрызнулся Илья на невидимого шофера.

Передняя

100 Илья на цыпочках вышел из комнаты. взял с подзеркальника ненужные розы и собирался уйти...

101 Секретаря парткома поджидала Леля. Она сообщила ему конфиденциально:

— А наша-то мадам... того...

жестом показала, что, мол, хвостом махнула.

С площадки на переднюю

102 — Ладно, ладно, будет сплетничать, не твоего ума дело.

Леля обиделась и, закрывая за Ильей дверь, сказала не без сарказма:

— Ну, конечно, т. Прибытков, где уж нам... вам, с вашей партийной точки зрения, виднее...

Лестница

103 Спускаясь по лестнице, Илья извлекал из букета поблекшие розы и вышвыривал их...

Около дома

104 и вялые розы, штопоря в воздухе, вылетели из разных этажей лестничной клетки, ложась, как залп хорошей батареи, близко одна от другой.

105 Они ложились рядком у самой машины, в которой (панорама) сидела Нина и гудела, торопя Илью.

— Тише. Тише, иду,

раздалось за кадром. Илья подошел.

106 Усаживаясь рядом с Ниной, Илья с коротким:

— Прошу...

преподнес Нине цветы.

107 Она их сразу узнала.

108 Илья заметил, какое впечатление произвел его подарок и, внутренне гордясь, тем более, что Нинка давно ему нравилась, сказал (чем чорт не шутит):

— Цветочки-то со значеньем!

109 Нина подняла на него глаза и ответила серьезно и скромно:

— Я знаю...

Рирпроекция

110 Но Илья ее не понял. Поэтому он был доволен. Поэтому он победно, но искоса, поглядывал на Нину, пока они ехали.

ВТС

Кабинет и приемная Ильи

111 Яркое солнце. Яркие тени. На двери приколота булавкой записка: «Не мешайте».

Дверь приоткрыта, потому что в комнате сильно накурено. Партсобрание, по-видимому, длится давно. Слышно как говорит честный болтун Загривкин. (Камера видит сначала только записку. Небольшая панорама в сторону — на голос Загривкина. Оказывается, что дверь приоткрыта. Ближе к паузе в выступлении Загривкина, камера медленно в'езжает в комнату, где происходит дискуссия.)

Загривкин: Больше года проектировали машину! Денег ухлопали уйму... (Тут мы его видим сквозь дверь.)

— Зачем спрашивается?

Все конструкторское бюро, весь завод, как один человек, горели на работе...

Что-что, а зажечь людей Кузнецов умеет!

(Камера едет к Загривкину.)

— А получилось что? Вся работа, как псу под хвост!

Загривкин вынул из кармана коробку из-под папирос. Увидел, что она пуста. Выбрал в пепельнице, около него стоящей, окурок. Успокоил себя словами:

— Определенно моя...

оторвал кусок мундштука и закурил.

112 Илья около окна. Дым уходил в форточку.

— Весна-то какая, братцы...

Илья воспользовался паузой, а Загривкин продолжал:

— Как я, товарищи, ни уважаю, как ни люблю Кузнецова... но и я теперь против ДП-9.

113 Нина (видно — волнуется, хотя и старается скрыть это) ехидно вставила:

— Березкин сказал, что он таких за границей не видал? Так, что ли?!

Илья одернул ее:

— Ну, ну, комсомол, легче на поворотах.

Нина: Я за секретаря... Секретарь с с бюллетенем.

Илья: А раз за секретаря, тем более нечего на людей кидаться. Скажи, лучше. Что комсомол думает.

Смежная комната техсекретаря

114 На этих словах, внятно слышных в комнате техсекретаря, вошел Кузнецов.

115 Из соседней комнаты доносился голос Нины (она говорила с запалом):

— Бюро комсомола обсуждало этот вопрос...

Березкин: Это мы знаем...

Нина: Ну, я не оратор... Бюро комсомола считает, что мы молоды! Что нам принадлежит будущее! И молодежные кадры нашего завода всецело доверяют Кузнецову...

— Давно меня там чешут?

спросил Кузнецов, подойдя к двери.

— Больше часа, Константин Михайлович...

ответил техсекретарь.

Техсекретарь разложил перед собой всякую снедь, вскрыл бутылку со сливками. Собрался начать завтракать.

Кабинет Ильи

116 Нина: ...как конструктору и как коммунисту. И вообще, товарищи, я считаю, что он моложе вас на 25 лет. Все, что я здесь слышала, это позор. Мы, комсомольцы, считаем, что при солидности Кузнецова, при его светлой голове, назвать работу Кузнецова бреднями могут только старые бабы. И вы, как бабы, боитесь риска.

117 Илья слушал Нину с затаенным удо-

Направо: кадр из фильма реж. А. Довженко «Аэроград». Оператор М. Гиндин. Производство Мосфильм

вольствием. Но сравнения с бабами он не мог разрешить.

— Пошли яйца курицу учить. Садись, горячая голова... Ну, шеф-пилот, может, ты за Кузнецова скажешь?

118 Сергей встал. Как всегда абсолютно спокойный, он отчеканивал каждое слово:

— По мне, товарищи, так: если, скажем, к этому дому пристроить моторы и по расчетам дом должен будет полететь, — значит я подниму его в воздух...

Загривкин перебил:

— Дом может, и полетит... а вот...

(Нина ушла со своего места.)

Илья: Тихо...

Комната техсекретаря

119 Нина показалась в комнате техсекретаря. Она открыла дверь, закрыв ею от себя Кузнецова, и сказала секретарю:

— Звони Кузнецову, пусть едет. Что же это такое.

И снова скрылась, открыв нам улыбающегося Кузнецова.

Сергей продолжал:

— Постройте машину, значит полетим и я поведу ее. Хорошая будет машина — хорошо будем летать...

Кабинет Ильи

120 Сергей заканчивал:

— А насчет того, верю или не верю...

(Сергей развел руками)

— ...очень уж большой прыжок... очень большой.

Илья решил заключать:

— Положение ясно,

начал он печально.

— Похороны по пятому разряду,

вставила Нина.

— Похоже, Ниночка.

— Я же говорил.

— Перестань ты, Загривкин, со своим «говорил, говорил».

— Мне очень трудно, товарищи...

(Илье даже говорить трудно.)

— Мы с Костей, с Кузнецовым, с восемнадцатого года вместе... Десять человек нас было в партизанском отряде, когда мы начали... Всегда вместе, всегда один на другого могли рассчитывать... Кузнецов меня раненого из боя вынес... Да и мне приходилось ему помогать не раз и не два... (Вздохнул.)

У техсекретаря

122 (Кузнецов нервно закурил.)

— ...А сегодня... Что же... Я должен хоронить костину мечту... Хоронить ДП-9... Донецкого партизана, модель девятую... И мне в миллион раз тяжелее оттого, что я не убежден в ошибке Кузнецова... Этот талантливый чорт необыкновенно осторожен...

Кабинет Ильи

123 Илья продолжал:

— Я помню, как он на фронте подготовлял операцию, как берег каждого бойца... Но там я все понимал... А здесь мало понимаю... Какое у меня мнение? Так, вообще... Как говорится, — на основании вышеизложенного. И только... Меня вчера Кузнецов безграмотной... особой назвал. Прав. Все цеховые ячейки за Кузнецова, а я должен доверять специалистам и быть против... так получается... И у меня нет причин не верить комиссии...

124 Нинка не сдержалась и позволила себе перебить говорившего:

— Комиссия может ошибаться.

Илья ответил резко:

— И вы, сопляки, можете ошибаться... и я могу ошибаться... и комиссия...

Загривкин: Америку открыл, — все, конечно, могут ошибаться!

125 Илья: Америка, т. Загривкин, простая. Партия не ошибается — она и будет решать.

— Я же говорил...

У техсекретаря

126 Кузнецов был доволен. Он помешал секретарю завтракать:

— Понял!

127 — Умгу...

ответил секретарь. Большего он не мог сказать. Рот был набит куском французской булки и колбасой.

128 — Ничего ты не понял. Через год летать будем. Вот тебе и «умгу»...

передразнил Кузнецов техсекретаря.

ЗТМ

Комната Сергея

129 Нина смотрит вверх. Ее глаза полны слез.

130 На стене одна за другой, расположенные дугой, висят пять фотографий Лю-

бы. На всех она хороша, на всех улыбается. Камера панорамирует от одного фото к другому и, наконец, доходит до оригинала, сидящего под своими веселыми портретами.

У оригинала заплаканное лицо.

Люба всхлипнула несколько раз и с трудом сказала:

— Вы поймите, Ниночка, я... я, наконец, счастлива.

131 Нина это понимает.

132 Люба: Правда, Сергей не постоянно со мной, как бы мне этого хотелось, но все-таки у меня есть жизнь... Вот он сейчас придет обедать...

(Нина понимала ее.)

...А Костя только привык ко мне, продолжала Люба,

— И вся жизнь последние годы, без

была привычка...

Любовь Петровна...

в упрек, а с боль-

...ка-то ваш... неприкаянный растет.

Любу подняло. Она отвернулась. Потом подошла к Нине, подняла ее голову к себе и очень честно сказала:

— Какая я воспитательница? Вы это сделаете лучше, Нина...

ЗТМ

Приемная руководящего товарища

133 (Из ЗТМ.) Сквозь большое окно приемной наркома была видна одна из московских площадей. Она кишела людьми и экипажами.

134 Кузнецов долго сидел в приемной. Иногда он привставал...

135 ...когда кто-нибудь выходил из кабинета большого (тут дело не в росте), и опять садился, потому-что проходили другие. С делами поважнее, очевидно.

136 Через окно была видна кишащая людьми и экипажами московская площадь. Каждый знал куда итти... Зачем итти...

У секретаря горкома.

137 — Пойми ты, пожалуйста, не могу я, беграмотный в технике человек, секретарствовать на таком заводе, со слезами на глазах доказывал Илья секретарю горкома...

— Мне учиться надо... И я чихал, что мне скоро полста — буду учиться. Отпусти, будь другом...

Секретарь горкома спросил:

— У тебя с Лениным расхождений нет?

138 Илья было оторопел. Потом, не понимая к чему собственно клонит секретарь, сказал:

— Не наблюдал...

139 Тогда секретарь об'яснил:

Вот и хорошо. Тогда учись, работая и работай, учась...

Приемная руководящего товарища

140 Когда, наконец, секретарь пропускал Кузнецова к тому, кто должен был решить, он вежливо об'яснил:

— Вы идете, товарищ, к человеку, который невероятно загружен. Извините, что я вам говорю об этом, но каждая его минута очень нужна государству. Поэтому — прошу вас — не растекайтесь мыслию по древу, а доложите сжато о существе дела.

— Есть,

сказал Кузнецов и прошел в кабинет большого.

141 Большой пожал руку Кузнецову.

Можно начать?

спросил он.

— Вы позволите, я буду докладывать сухо и в телеграфном стиле,

извинился наперед Кузнецов...

Это понравилось:

— В телеграфном, так в телеграфном. Пожалуйста, товарищ Кузнецов.

Чертежный зал

142 Вечер. Работники конструкторского бюро не расходились. В чертежном зале ярко горела одна большая белая лампа. Кто-то из энтузиастов работал, несмотря на поздний час, на плазах.

Около стола Загривкина расселись Илья, несколько инженеров, Березкин, Борька, несколько старых рабочих, Нина. Люди тихо и невнятно переговариваются между собой.

143 Зашел еще один рабочий:

— Новости есть?

Его сильный голос прозвучал особенно звонко.

144 — Обещал звонить из Москвы... Вот ждем...

Приемная руководящего товарища

145 Секретарь большого начал волноваться. Доклад Кузнецова затянулся.

Кабинет руководящего товарища

146 — Я не совсем понял, какие аэродинамические преимущества дает ваша конструкция?

— К сожалению, этого телеграфным стилем не об'яснить, это надо...

— А вы, как надо...

Кабинет Кузнецова

147 (В кабинете темновато, свет проникает сквозь полуоткрытую дверь из чертежного зала.)

Нина: А, может быть, его и не примут.

Илья: Типун тебе на язык!

Розы, поднесенные Ильей Нине, как все розы, имели шипы. Означенные шипы глубоко оцарапали сердце Ильи. (Вдовец, как известно, всегда кандидат в женихи.)

148 Почувствовав себя в конце четвертого десятка помолодевшим и влюбленным, Илья решил вызвать Нину на откровенность.

— Молодой человек,

позвал он,

— только без вранья.

Нина удивилась:

— Разве я когда-нибудь врала вам, Илья Назарыч.

149 От «когда-то» Илья только отмахнулся и попросил:

— Ты мне пообещай сегодня правду говорить...

— Обещаю,

сказала Нина.

Илье было очень трудно и неудобно начать этот разговор. Но начать было нужно:

— Помнишь, Нина, я тебе цветы преподнес.

Нина утвердительно кивнула головой.

— И они... ну... короче говоря, они произвели на тебя, по крайней мере мне так показалось, глубокое впечатление...

Нина опять подтвердила.

— Скажи мне, Нина, отчего?

Нина ответила сразу:

— Он при мне покупал эти цветы. Он вез их домой, а я ее до этого отвозила к Сергею Михайловичу. Сказать ему я не могла...

(тут Нине трудно стало говорить. Отсюда пауза)...

— Вот уж второй год...

150 (Конечно, юноше больно, когда, мечтая о девушке, он узнает, что ее сердце занято другим. Но в 46 лет — это больней. В эти годы, если любишь, любишь в последний раз. Так, во всяком случае, кажется. У Ильи большое сердце. Илья решил помочь Нинке.)

— Любишь?

тихо спросил он.

И еще тише Нина сказала:

— Да...

— А Костя знает?

Быстро отрицательно замотала низко опущенной головой.

— Почему?

151 Нинка не подняла головы. И говорила, не глядя на Илью:

— Как же я могу, Назарыч... Вклинишься нечаянно в жизнь большого человека... И помешаешь... Я просила Любу вернуться... Отказалась... Говорит — счастлива...

152 Илья с этого момента еще больше полюбил Нину.

— А зачем этой...

(Илья удержался в рамках полной учтивости...)

...Любе-то, возвращаться? Уехала бы она в Арктику. Там какие-то острова есть. По пять лет люди сидят. Выехать не могут...

добавил он мечтательно.

Коридор и кабинет руководящего товарища

153 По длинному коридору хорошая старуха несла чай.

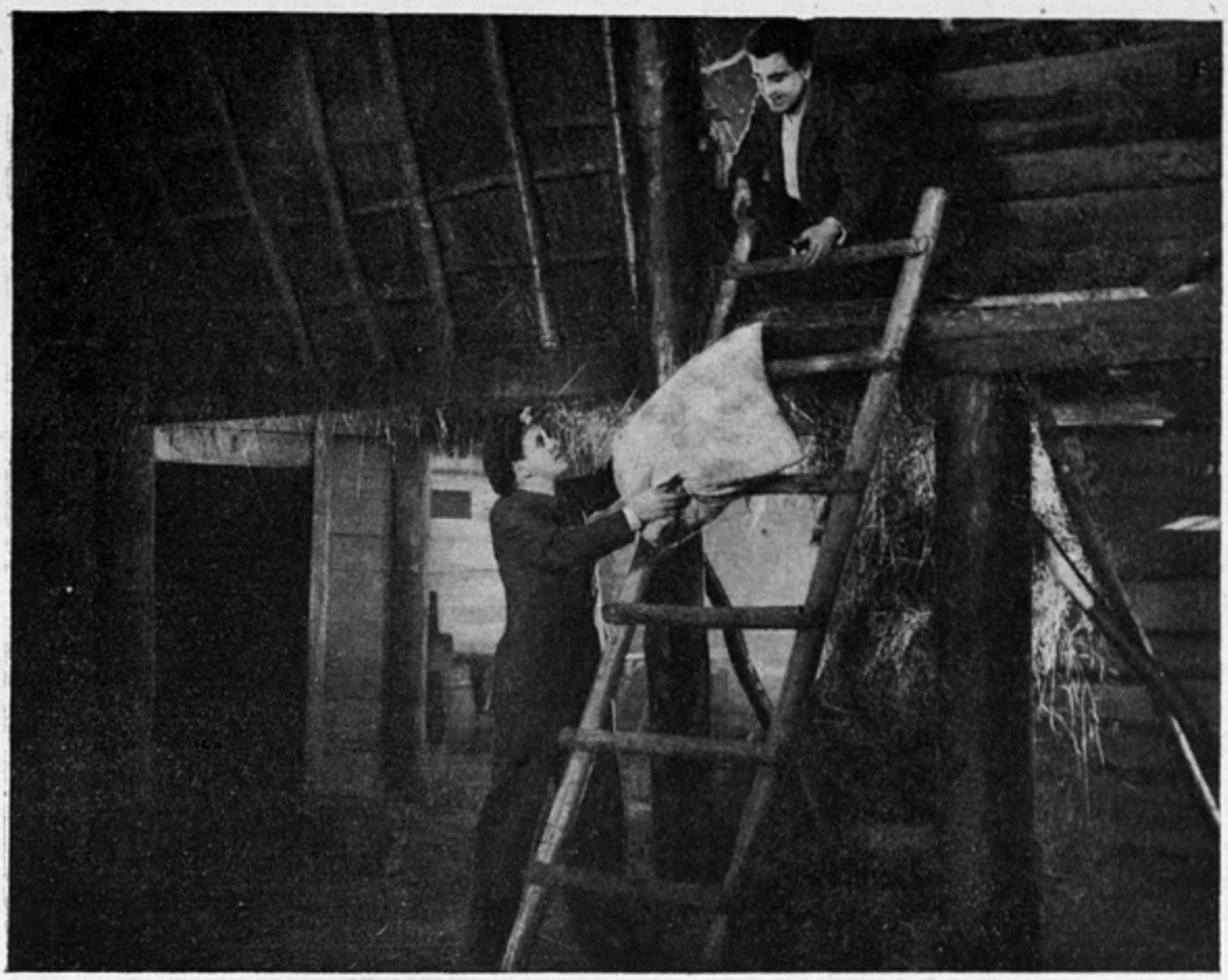
Она принесла его...

154 ...в кабинет большого. Ее глазам представилась такая картина:

Настольная лампа освещала только часть пола, где, на ковре, лежали чертежи.

Для того чтобы листы ватмана не свертывались, на края были положены тяжелое пресс-папье и какая-то маленькая металлическая фигурка. Кажется, кого-то из больших французов. Кажется, Вольтера. Большой лежал на своем диване лицом вниз, внимательно всматриваясь в чертежи.

155. Пока старуха расставляла чай, зашел



Кадр из фильма режиссера М. Дубсона «Граница». Оператор В. Раппопорт, производство орденоносной фабрики Ленфильм

секретарь и передал рулон Кузнецову, который, стоя на коленях, раз'яснял большому чертеж.

— Не хотели из гостиницы выпускать,

об'яснил секретарь.

156 Кузнецов быстро развернул полученный рулон. На нем был изображен ДП-9, летящий на фоне ночного неба под перекрестными лучами прожекторов.

— Мать,

позвал большой,

сядь, посмотри.

Старуха села около большого. Большой обнял ее.

— Красив?

спросил он.

— Красавец!

подтвердила старуха.

— Деньги вы, товарищ Кузнецов, получите.

157 Кузнецов встал. Он сделал несколько больших шагов по комнате.

— Простите,

сказал он взволнованно. Нервно вынул папиросы из кармана и не мог найти спичек.

158 Большой вынул из кармана коробок, протянул его Кузнецову и сказал, желая подбодрить конструктора:

— Выкладывайте, выкладывайте, не стесняйтесь.

Тогда Кузнецов выложил:

— Не только в деньгах дело... Мне нужно доверие... Право... Большое право...

159 — В доверии вы не можете сомневаться,

сказал большой,

— ...А право? Право на умный, творческий риск дано каждому. Это издавна большевистская специальность — риск наверняка,

закончил он улыбаясь.

Приемная руководящего товарища

160 Секретарь говорил кому-то по телефону, с добродушным отчаянием:

— Не похоже, что сегодня кто-нибудь попадет... Да нет, какая там иностранная политика, — инженерией занимается. Хотя, знаете, все одно за другое цепляется...

Чертежный зал

161 Хотя было поздно в бюро все были в сборе. Илья говорил по телефону:

— Междугородняя... Не может быть, чтобы вызова не было... Да нет, из Москвы... Простите, я не вас виню. Положил трубку. Посмотрел на часы.

— Подождем еще, Назарыч...

Согласился.

163 Загривкин засыпал. Рядом с ним сидел Борька. Обхватив поднятое колено, он рассказывал, глядя в потолок:

— И вот, лежим мы это как-то в котле, в асфальтовом... котел был теплый...

— Борька, — окликнул Илья, будь хозяином, свари-ка чай.

— Потом дорасскажу,

пообещал Борька уходя.

Загривкин клюнул носом. Коснулся им пресс-папье и проснулся.

Столовая руководящего товарища

164 Ужинали у большого.

Старуха, подававшая чай, командовала за столом. Когда она накладывала мясо для большого, он попросил:

— Довольно...

— Сама знаю, когда довольно.

Пришлось подчиниться.

165 — А как у вас товарищ Кузнецов, с секретарем парткома? Может, подослать крепкого человека?

— Секретарь у меня превосходный.

— Кто?

— Прибытков.

166 Вспоминая, большой повторил:

— Прибытков. Под Тихорецкой, помнится, я одному Прибыткову, комиссару полка шахтеров, орден передавал.

— Этот самый. И я там был.

— Еще помню, он тогда черным плевал...

— И сейчас черным плюет...

— Значит, запас угля в легких большой.

Чертежный зал

167 Кроме Березкина, все еще ждали. Кое-кто дремал, уронив голову на руки. Задремал и Илья.

Очнувшись от дремоты, он вынул из стенного шкафа гитару и тихо затренькал на ней. Возле него сидит молодой летчик. (Он будет впоследствии вторым пилотом на ДП-9.)

Говорит Прибыткову:

168 — А знаешь, Назарыч, позавчера комендант заявил, что здесь работать надо, а не петь (рассмеялся). Приказал поэтому гитару убрать.

Илья в ответ кивнул, — знаю, мол, и прибавил:

— А я вчера велел коменданта убрать.

Илья тихонько затянул донецкую партизанскую песню. Ее негромко подхватил не слишком стройный хор голосов.

Передняя руководящего товарища

169 Кузнецов одевался.

Большой говорил на прощанье:

— Только по началу без космических масштабов. Одну машину построим — проверим, потом парочку построим—проверим. А там видно будет.

Пожимая руку, спросил:

— Когда ж полетим?

— Через год... Нет, через 13 месяцев,

поправился Кузнецов.

— Буду ждать...

Кузнецов уходил.

170 — Пальто б застегнули. Ночь-то холодная, как в апреле,

сказала старуха.

— Большевики климат и тот испортили...

добавил большой без улыбки.

Чертежный зал

171 В конструкторском бюро зазвонил телефон. Раз, другой. В бюро было пусто. Трещал звонок. Наконец, в комнату вбежал заспанный Борька и поднял трубку.

172 — Алло... Алло... Да... Константин Михайлович? Здрав... Только что разошлись все... Как дела-то? Значит строим! В самом деле? Вот это — да... Ладно, позвоню! Константин Михайлович... Константин Михайлович, одно слово... Алло... Алло...

173 — Раз'единили. Нинке привет передавал, так не раз'единили, а как я начал... Гады...

Бросил трубку.

(Продолжение в следующем номере)

Заслуженный деятель искусств Н. А. Зархи

Памяти Н. А. Зархи

Георг ГРЕБНЕР

«Не забыть скорбно застывший почетный караул, красные ленты венков и маленькую мраморную урну, белеющую над склоненными головами растерянных, ошеломленных бесчисленных его друзей.

О Натане Зархи лучше всех сказал он сам.

Вот несколько страничек блокнота, по которым торопливо пробежал его карандаш, — может быть он готовился к выступлению, или намечал план статьи.

«...Считаю, что художник должен брать подлинную реальную действительность и своим талантом, с помощью средств своего творчества, звать человечество к построению новой жизни... Я требую ее полноценного, полнокровного отражения... На плечи советского художника ложится огромная, но почетная задача — быть на передовых позициях прогрессивного движения человечества, будить и звать мир к борьбе за новую, светлую и радостную жизнь.

Капиталистический мир готовит войну.

Страна советов утверждает и строит мир.

Это сопоставление наталкивает меня на мысль, о том, что и я должен все свои ближайшие работы в кино посвятить борьбе за мир, за нового человека, за расцвет личности во всех ее лучших проявлениях, за яркую свободную индивидуальность нашего, советского общества».

На страничках блокнота, наудачу взятого из его рабочего стола, отсутствуют даты, но этот взволнованный порыв мыслей уже реализован в блестящей работе, которой, быть может, и предшествовало это обещание.

«Рождение героя» — одно из лучших произведений сценарного искусства. Нельзя без волнения перелистывать эту сотню страниц, где в четких почти скупых словах Зархи рассказал режиссеру весь — еще не существующий, но уже «увиденный» им чудесный фильм.

Весь — от кадра до кадра.

Мы верим — эта постановка будет лучшим венком, посвященным его памяти... но, как странно и как нелепо говорить о могиле Зархи...

— Какие планы, какие у меня, чорт возьми, планы... простите меня за «чорта», сестра...

Он это сказал дежурной сестре на рассвете, уже без пульса, уже слабея и все же не падая духом. И еще немного позднее, уже засыпая навек, он говорил не о себе, но о своем наследии советского писателя и гражданина, о своей работе, адресованной миллионам строителей нашей великой страны и своим зрителям.

Н. А. Зархи родился в Орше в 1900 году... Окончил историко-филологический факультет I МГУ.

— В годы гражданской войны был зав. теасекцией, лектором (Тверского Нарообраза, 1918 год), преподавателем истории общественных форм во второй отдельной пехотной школе РККА, затем работал руководителем литературных кружков и лектором по историческому материализму в Высшей школе штабной службы и школе ВЦИК и СНК (1920—1924 годы).

Он учился в разгар гражданской войны и, учась сам, делил свои знания с бойцами-красноармейцами.

В 1922 году Н. А. Зархи организовал МАД — Московскую ассоциацию драматургов — об этом вспомнят А. М. Файко, В. М. Волькенштейн и Б. Ромашов.

В конце 1923 года наши пути сошлись в одной киноорганизации. Не буду называть ее. Ее и так все знают. Подлинно советской она стала значительно позднее и стала таковой, именно благодаря напору молодежи, устремившейся непосредственно с фронта гражданской войны на фронт искусства.

В киноискусстве был определенный фронт. Был нэп. Были старые режиссеры. Были «незыблемые каноны». Были зубры — директора, прежде всего делавшие «кассу», а

потом уже «советское лицо» — еще вернее: «лицо при кассе».

И разве можно было назвать сценариями ту бесформенную, бредовую дребедень, которую мы там застали?

Зархи был водителем литотдельского «триумфирата» (Зархи, Гребнер, Туркин), на боевых совещаниях которого был впервые поставлен вопрос о сценарии как о «самостоятельном художественном произведении, отражающем действительность и эпоху», где велись бесконечные споры «О мерах и методах воздействия драматурга на режиссера...».

«Особняк Голубиных» первый сценарий Зархи был еще очень близок к «канонам», но «Мать» — его вторая работа — блестящим ударом мастера (и коллектива, реализовавшего фильм) опрокинула всякие сценарные каноны.

«Художник должен брать подлинную реальную жизнь и с помощью средств своего творчества звать человечество к построению новой жизни».

Н. А. Зархи это сказал позднее, но осуществил уже тогда. Тогда началась всерьез общая наша учеба, без опыта и без традиций, наша творческая работа в подлинно советской кинодраматургии, с большим числом побед и немалым числом поражений.

Но опыт, навыки мастерства, упрямое стремление к цели, согретые талантом и беспредельной любовью к людям нашей страны, помогли Зархи достигнуть наконец такой формы, когда поражение почти невозможно.

«Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Улица радости», «Москва вторая» и наконец «Рождение героя» — это вклады Зархи в золотой фонд советского искусства.

Он был любимцем молодежи и детворы.

Он ежеминутно утверждал собой простую истину, что нет возраста, когда мысль и сердце молоды.

И он был невероятно молод...

Прошло двенадцать лет нашей дружбы, из них два года ближайшего соседства стена со стеной.

Семнадцатого июля, уезжая в Абрамцево, он как всегда стремительно ворвался ко мне, наговорил кучу восторженных слов об игре в горелки, в теннис, о дальнем полете, о своей дочери Лиличке, о цветах на моем столе и, оставив пачку папирос (потому что у меня не было), исчез так же стремительно. Стремительный его путь прервался внезапно.

И так же стремительно, на полпути, прервалась его блестящая молодая жизнь и в жизни и в искусстве.

Пусть заключительные слова одной из еще ненапечатанных статей Зархи, дополнят его беглый портрет, написанный моей неумелой рукой, портрет, «увиденный» затуманенными глазами одного из его верных друзей.

«Бурный рост творческой личности рядового советского человека, в наши дни поднимающегося до героя, не получил еще достаточного отражения в искусстве.

Вот почему, мне кажется, создание таких образов должно стать нашей очередной и важнейшей задачей.

Мы прожили всего пятнадцать лет. Но за это время мы заложили крепкий, незыблемый фундамент нашего искусства, его замечательной оптимистической философии.

Из нашего пятнадцатилетнего прошлого вырастает и наше многими пятнадцатилетиями исчисляемое будущее.

Какой великолепный путь и какая радость в сознании своего права и обязанности жить и работать во имя такого будущего».

Мы не перестанем говорить и думать о Зархи. Прощай наш любимый, наш сероглазый веселый друг, заслуженный мастер и деятель искусства нашей великой родины».

Наши творческие разногласия

Доклад С. Юткевича на Всесоюзном совещании творческих работников кино

Советская кинематография состоит не только из полководцев, но и из «рядовых». Интересы этой армии и являются нашими общими интересами. Мне дорого ощущение неразрывной связи своей личной творческой судьбы с судьбой армии, с каждым рядовым бойцом кинематографии. И поэтому об этих «армейских интересах» я буду говорить больше всего. Открою секрет — я не сговаривался ни с Траубергом, ни с Васильевым, ни со многими моими товарищами, которые часто выступали в наших ленинградских дискуссиях с различных творческих позиций. Однако, очевидно, у нас все-таки выработался целый ряд общих точек зрения, и мы, нам кажется, выражаем в некоторых частях наших «спорных» выступлений настроение не только наше личное, а как раз настроение армии кинематографистов, понимая под этим всех нас, каждодневно выполняющих свою задачу «профессионалов»-режиссеров, и, главным образом, ту нашу смену, которая сейчас обучается, приходит на производство, сменяет нас и сменит нас в будущем. Поэтому «настроения» эти имеют большое принципиальное значение.

Нам есть о чем спорить! Мы не собираемся замять этих споров, а стараемся вытащить их наружу, ибо в этом цель творческой конференции. Почему эти споры возникают? Эти споры первоначально возникают, как правильно говорит Довженко, из художнических ощущений.

Я лично принадлежу ко второму призыву в кинематографию, т. е. я начал работать в кинематографии тогда, когда основные замечательные картины были сделаны, когда четко выявились полководцы, — в это время я вступил «новобранцем» в эту армию. И совершенно естественно, что вся киноучеба, которую я проходил (помимо ранней учебы в театре Мейерхольда), базировалась на опыте этих мастеров. И вот в критический момент, — а этим критическим моментом был выпуск двух первых моих картин — я почувствовал, что моя работа не приносит мне той радости, которой я ждал, что я оказался в положении художника «без зрителя», в положении художника, работающего, чтобы его похвалил очередной мэтр, в положении художника, выслуживающегося в «полководцы».

В этот момент мне стало страшно. Я не для того приходил в кинематографию, чтобы «выслуживаться», чтобы делать картинами карьеру и обязательно упоминаться в «обойме» ведущих режиссеров. Это, конечно, очень приятно, этого хочет каждый честолюбивый человек, а я так же человек честолюбивый, как и большинство творческих работников, но если говорить всерьез, как говоришь наедине со своей творческой совестью, то ведь не это является основным.

Основным является то, чтобы твое произведение, в которое ты вложил всю душу, сердце и мозг, чтобы твое произведение волновало миллионы людских умов и сердец. Мои первые две картины, как мне казалось, взволновали небольшое количество людей и то главным образом киноспециалистов. Мне этого было недостаточно. Моя «жажда зрителя» была чем-то заторможена, она не утолялась до конца, и совершенно естественно, я стал задумываться: что мешает мне в том чтобы сделать такое произведение, которое действительно взволновало бы миллионы.

А когда я сделал фильм (который я не считаю никак для себя до конца удачным, но все же значительным в моем творческом росте), когда сделал вместе с т. Эрмлером «Встречный», то это была первая моя картина, когда я услышал аплодисменты не только «знатоков», но и переполненных зрительных зал, когда я почувствовал, что советский зритель, масса рабочего зрителя принимает картину как «любимую», как

«свою», тогда я окончательно осознал, что именно для этих моментов подлинной «встречи со зрителем» и стоит работать в искусстве. Но именно за эти моменты, в свое время, я и Эрмлер были встречены в штыки кинематографистами. Получился большой разрыв, большая трещина, о которой нужно будет говорить, ибо, я вижу на примере остальных товарищей, а я к тому же очень много общаюсь с молодежью — у нее примерно та же судьба. Молодые режиссеры так же часто выпускают картины только для «просмотров», для сдачи в правление, и они также не имеют полноценной радости от встречи со зрителем.

Кроме того целый ряд новых теоретических положений, которые стали для меня ясными после первых работ и были выявлены в третьей моей работе — «Златые горы», встретил такое сопротивление со стороны части кинематографистов, которого я не ожидал. Эти положения немедленно были об'явлены реакционными, тянущими назад, к старому и т. д. Все это мне кажется неверным и об этом мне хочется поговорить.

Тов. Довженко в первой половине своего выступления очень хорошо подчеркнул тот основной момент, что фильм имеет иной срок существования, чем живописное или литературное произведение, что он должен иметь какое-то другое «качество» для того, чтобы быть понятным сразу большому количеству зрителей. Но он потом так и не сказал, что же нужно для этого сделать. И вот это, товарищи, одна из основных проблем, ибо если мы трезво посмотрим на наши фильмы за предпоследний, довольно большой промежуток времени, то мы увидим, что эти фильмы не являлись фильмами любимыми зрителем, не являлись фильмами органически нужными для его роста.

Довженко правильно ставил вопрос, что неблагополучие начинается не с оформления, не с построения картины, а с того, что в нашем сознании существуют еще «рудименты» прошлого. Он взял примером художника буржуазной страны, который, говоря только «н е т», все же делает полезное дело. Он говорил о пафосе утверждения, как о качестве, необходимом для советского художника, он говорил, что этот пафос у советского художника появляется от знания. Это — верно и от знания, но, я бы сказал, гораздо больше: он является и от чувствования, от чувства слитности с авангардом страны, с рабочим классом, с партией. К этому чувству приходили советские кинематографисты с большим трудом, потому что неизбежный процесс изживания «рудиментов» прошлого из нашего сознания был процессом сложным и болезненным.

Вот именно отсюда — из чувства слитности с партией, классом, страной — рождаются все остальные качества советского художника. Я ставлю вопрос так, если художник начинает себя ощущать неотемлемой частью страны, если он начинает себя чувствовать в своей личной и общественной жизни бойцом за дело рабочего класса, то совершенно неизбежно эти основные принципы начинают влиять на его сознание, на всю его эстетику, на всю методологию построения его картин.

Прежде всего, нужно осознать следующее. Я должен, я обязан, я не могу иначе работать в искусстве, как только так, чтобы каждым своим шагом в нем служить политическому делу, служить делу своей родины, служить делу своего класса и своей партии. Это — главный критерий, который должен быть у советского художника, это его подход к своей собственной творческой биографии и ко всем своим произведениям.

Второе. На практике, в нашей кинематографии, надо добить еще гнездящуюся (в «мимикрированном» виде) точку зрения «искусства для искусства», уничтожив часто скрывающийся под маской «специфик» примат ложноэстетических категорий в оценке тех или иных явлений искусства, разоблачить позицию художника, который, с точки зрения Густава Флобера, должен сам себя заточить в башню из слоновой кости, откуда он и может смотреть на мир, и творить в спокойствии, в холоде созерцательности, вещи, якобы об'ективно отражающие действительность.

Я считаю, что на первом этапе развития советской кинематографии (это не упрек, а констатирование факта) у многих художников была позиция «башни из слоновой кости». И тогда, когда у художника, который делал вещь, не возникало контакта со зрителем, он делал вывод: «Зритель — глуп, зритель меньше меня понимает в искусстве, зрителя я должен «эпатировать», со зрителем я должен бороться, зрителя я «подтягиваю» до своей башни из слоновой кости». Мне кажется, эта постановка вопроса в кинематографии существовала, и дальше я покажу, что из этого выходило.

Кадр из фильма реж. Л. Арнштама «Подруги». Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм. Операторы В. Раппопорт, А. Шафран.

На фото арт. Янина Жеймо в роли Аси

Если мы примем за основное боевое значение нашего искусства, то встает вопрос, где же те территории, тот плацдарм, на котором развертывался бой. Вспомним, как мы увлекались американским детективом, с каким удовольствием у Бойтлера на Малой Дмитровке мы буквально «пожирали» серийный боевик «Кожаные перчатки», волновались за судьбу Пирль Уайт, смеялись над Мери Пикфорд и первыми комическими фильмами, плакали на картинах Гриффитса. Это было правильно, потому что мы неожиданно нашли в этом массовом искусстве потрясающие способы воздействия на зрительскую массу и хотели их отобрать у буржуазии и сделать их своим оружием. Но потом мы начали лицемерить, когда явно не справились с серьезной задачей критического отбора этого ценного оружия. Мы отмахнулись от американской кинематографии, как от вульгарной «киношки», законы которой не лежат в пределах «большого» искусства, а сами тайком завидовали и увлекались ею.

Я выскажу здесь «страшную» мысль, на которую потом будут нападать: ничего страшного и ужасного нет в том, что кинематография это — вульгарное искусство.

Да, товарищи, не будем здесь искать филологических корней происхождения этого «страшного» слова. Я нарочно заостряю вопрос, для того, чтобы подчеркнуть, что кинематография есть вульгарное искусство, в самом замечательном смысле этого слова, такое же замечательное вульгарное искусство, каким был целый ряд народных зрелищ и празднеств в истории театра, каким считались цирк, кукольный и площадной театр и т. д.

(С мест: Массовый — это не вульгарный. Народный — это не вульгарный.)

Правильно! Но я же подчеркнул, что вопрос заостряю нарочито полемически и вот почему.

Вопрос стоит так: каковы основные функции кинематографа, его боевые политические функции. Из решения этого вопроса идет борьба за зрителя, без которого не может существовать кинематографии.

А что же произошло? Произошло то, что мы потеряли зрителя. Надо было так работать в нашем искусстве, чтобы поставить борьбу за зрителя во главу угла. А на нас сказалась та самая исторически неизбежная раздробленность нашего сознания, о которой нужно говорить открыто и честно.

Я приведу здесь цитату из странного не «кинематографического» автора. Я приведу цитату из письма Жорж-Занд к Флоберу, в котором эта писательница высказала ряд мыслей, которые могут быть отнесены и к нашему искусству. В 1875 году Жорж-Занд писала Флоберу:

«Однако, я думаю, что всем им, а в особенности тебе, недостает твердого широкого взгляда на жизнь. Искусство — это не только живопись. К тому же, настоящая живопись полна души, идей, которые подталкивают кисть. Искусство это не только критика и сатира, критика и сатира — лишь одна сторона правды. Я хочу видеть человека таким, каков он есть. Он не добр или дурен, а и добр и дурен. Но есть еще нечто... оттенок.

Оттенок для меня — цель искусства».

И дальше она говорит:

«Мне кажется, что твоя школа не заботится о сущности вещей, что она часто остается на поверхности явлений. Из-за напряженных поисков формы она слишком легко относится к содержанию, она адресуется к образованным людям. Но нет образованных людей вообще. Прежде всего есть люди. За любым повествованием, за любым фактом надо видеть человека. Это недостаток «воспитания чувств», над которым я долго размышляла, задавалась вопросом, почему так хорошо и крепко сделанное произведение вызвало столько недовольства. Этим недостатком было отсутствие активности персонажей. Они подвергались воздействию событий, но никогда не овладевали ими, и я думаю, что ты пренебрег тем, что составляет главный интерес в повествовании... Временами ты вскармливаешь себя Шекспиром и хорошо делаешь. Он как раз и ведет людей на схватку с событиями. Заметь, что или в добре, или в зле события всегда побеждаются ими. Они раздавливают события. Заметь, что или в добре, или в зле события всегда побеждаются ими. Они раздавливают их, или бывают раздавлены вместе с ними».

Жорж-Занд — поразительная женщина. Она сегодня, собственно говоря, выступает вместе с нами на творческой конференции кинематографистов, ибо она говорит о Шекспире, как мы говорим о нем, она говорит о многих по-настоящему важных вещах.

В конце я приведу еще одно письмо, которое она написала... Эйзенштейну. Вообще должен признаться, что особенно помогли мне сегодня Жорж-Занд и Пушкин, которого я также вынужден буду процитировать.

Теперь о том, что же прозошло конкретно с нашими мастерами. Особенно многое мне стало ясным, когда я попытался проследить путь В. И. Пудовкина — мастера, которого я глубоко люблю, так как он определил во многом и мои пути в искусстве.

Я совсем недавно смотрел еще раз «Мать» и должен сказать, что это — замечательное произведение, которое сохранило до сих пор в неприкосновенности всю свою целостность и силу. Судьба Пудовкина меня глубоко волнует. Что произошло с ним, как мне кажется? Он сделал «Мать», которую преступно относили формалисты к разряду неких полуэпигонских произведений.

Я не согласен с тезисами о развитии советского кино, в брошюре, выпущенной к 15-летию, где напечатано о том, что если бы не было эйзенштейновской школы, не могла бы появиться «Мать» в том качестве, в каком она была сделана. Если это так, тогда я значит ничего не понимаю в кинематографии. Мне всегда казалось, что в основном это вещь диаметрально противоположная ортодоксальным установкам эйзенштейновской школы. Мне всегда казалось, что это замечательная победа художника над своей собственной школой, т. е. школой Кулешова, что это утверждение нового стиля в кинематографии.

Верно, что Пудовкин, делая эту вещь одновременно с вещами Эйзенштейна и пройдя школу Кулешова, использовал элементы кинематографической выразительности, которые были общи для целого ряда явлений кинематографии того времени. Но зерно методики мышления и построения фильма было прямо противоположным. «Мать» и дальше, предположим «Октябрь», — два очень ярко стилистически противоположных фильма.

Что для меня является глубоко волнующим до сих пор в этом произведении, и почему я его считаю определяющим и по сию пору путь развития советской кинематографии? В нем заложены потенциальные возможности, питающие лучшие произведения кинематографии. Если протягивался мост от «Броненосца» к «Чапаеву» — то это неверно. Мост к «Чапаеву» идет от «Матери».

В картине «Мать» были учтены элементы, которые делают фильм боевым политическим произведением, действующим на зрителя. В ней меньше всего было рудиментов разорванного сознания. В конструкции сюжетного построения было заложено очень четкое, экономное воздействие на зрителя. Здесь присутствовал драматург, говорящий полным голосом, здесь присутствовал режиссер, здесь присутствовали с такими же равноправными голосами актеры и оператор. Четыре компонента составили монолитное произведение. Тогда В. Шкловский написал статью в «Поэтике кино» о поэтической кинематографии и противопоставлял «Мать» фильму Дзиги Вертова «Шестая часть мира», утверждая, что фильм «Мать» есть своеобразный кентавр, судьбой которого он очень и очень опечален.

Он говорил, что фильм прозаичен и поэтому плох и только один кусок его поэтичен и поэтому хорош — это финал с экспозицией кремлевских стен. Все наоборот! Пудовкин пытался в «Матери» в противовес всей практике школы, из которой он вышел, доказать, что можно сделать актерской выразительностью, что можно сделать внутри кадра. Вот почему, художественно вспоминая «Мать», вы вспомните не красивые кадры, не вещи, а людей, вы вспомните и никогда не забудете сцену встречи матери с сыном в тюрьме, т. е. ту сцену, в которой начинает оформляться сознание матери, в которой вы почувствовали каким «количеством идей может быть насыщен прозаический» человеческий образ, образ матери.

Мне кажется что заслуга ее в монументальности, в отсутствии режиссерской кокетливости, в смелости, в реалистичности, в простоте, в отсутствии «поэтических» завитушек.

Что произошло дальше? Пудовкин поставил «Конец Санкт-Петербурга», фильм, вышедший одновременно с «Октябрем». Тема Октябрьской революции в «Конце Санкт-Петербурга» взята глубже, чем в «Октябре». Но в «Конце Санкт-Петербурга», некоторые элементы поэтического воздействия стали превалировать над моментами прозаическими. Конкретные люди, образы сына, матери, отца, хозяина, затерялись в символических обобщениях. Персонажи, начавшие свой путь в фильме необычайно строго и реалистически, к концу, к моменту перелома сознания начинают декламировать с пафосом, с поэтическими фиоритурами, фистулой вместо знакомого голоса. Но фильм «Конец Санкт-Петербурга» и по сию пору остается одним из самых замечательных произведений советской кинематографии.

Дальше происходит интереснейшая вещь. Пудовкин выпускает «Потомка Чингис-ха-

на» и эта картина раскалывает кинематографических «теоретиков». Я помню, как большое количество теоретиков, придерживающихся школы монтажной кинематографии, с презрением оттолкнуло Пудовкина. «Отлучили» его от «чистой» кинематографии. «Потомок» воспринимался как отход от «генеральной линии» кинематографа, как сдача позиций сюжету, фабуле и прочим презренным вещам, как отказ от «большой» и «чистой» кинематографии. Я утверждаю, что это говорили и что это сказалось в том, что картину предпочитали замалчивать. Если же и писали, то поднимали на щит опять-таки те «поэтические» элементы, которые не являлись решающими в картине. (С м е с т: Монтаж бури!)

Да, затем падающие сосны, золотые рыбки, грязь.

Вы посмотрите: после этого в его творчестве уменьшилось количество замечательных, волнующих нас реалистических эпизодов.

В «Потомке Чингис-хана» я никогда не забуду сцены расстрела, я за нее очень благодарен Пудовкину. Но для меня как досадный ляпсус прозвучала грязь, вмонтированная в середину сцены. Этот ляпсус был показателем того, что Пудовкин уступил, что ему захотелось сделать что-то «экстравагантное» и «умное», чтобы доказать, что его нельзя «выкидывать за борт», что он тоже «чистый» кинематографист.

Здесь уместно вспомнить Пушкина. Он написал: «Один из наших поэтов говорил гордо: пускай в стихах моих найдется бессмыслица, зато уже прозы не найдется. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения».

Что же произошло с такими мастерами, как Пудовкин? С одной стороны, ему стало нехватать мыслей, должно было расти сознание вместе со всей страной, вместе с зрителем, который к тому времени оказался далеко на отлете от кинематографии. С другой, происходило воздействие кинематографической среды и кинематографических «теорий», которые уводили художника от его прямых задач. К этому времени была сформирована некая «академия кинематографичности», были изданы скрижали, на которых были записаны заветы, всем были розданы пропуски, без которых человек не пускался в кинематографию. Зачем скрывать, что в биографии каждого из нас, большую роль играет то обстоятельство, что человек не хочет потерять того места, которое он занимает. Пудовкину показалось, что его могут «отлучить» от этой «подлинной кинематографичности», что он «вульгаризатор», «кентавр». Из этого «кентаврического» положения Пудовкину нужно было искать выход, искать индивидуально, потому что тогда мы не смогли окружить художника человеческой помощью и поддержкой. В какую же сторону он пошел? К тому времени в «Броненосце Потемкине» подняли на щит те тенденции, которые не надо было так поднимать, — это вещизм «Потемкина», знаменитые львы и проч. Действительно, если сейчас перечитать критические высказывания о «Броненосце Потемкине», мы найдем чрезвычайно мало о том, что составляло главную силу этого замечательного фильма. Мы найдем «частности», которые выволакивались и становились канонами. Я считаю чрезвычайно опасным, когда художник теряет живые связи с действительностью, когда он начинает канонизировать свой путь.

Вопрос о взаимоотношении теории и практики — чрезвычайно важный и сложный вопрос. Теория должна являться и является огромным боевым ведущим фактором. Но в нашей творческой практике никак не обязательно заранее изготовлять рецептуру, а потом ставить по ней фильмы. Ничего из этого не выходит. Рецепт как будто и правилен, а фильм получается... плохой.

Пастернак, остающийся одним из замечательнейших и сложнейших поэтов нашего времени, все-таки не остается всегда только «поэтом для поэтов». Он производит свои лабораторные опыты, но его произведения насыщены такой огромной лирической силой, которая позволяет ему доходить до очень широких слоев читателя.

Теория, возникшая из успехов «Броненосца Потемкина», неверно сбалансирована. Вы помните, как создавался «Броненосец Потемкин»? «Броненосец Потемкин» вырос из «случайности». Это именно та «случайность», из которой вырастают всегда все большие произведения искусства, ибо она просто является той сложной закономерностью, которая никак не похожа на элементарные «закономерности» фармацевтов от искусства.

Из какой же закономерности возник «Потемкин»? Эйзенштейн снимал большую картину о 1905 годе, куда «Потемкин» входил лишь как эпизод. К юбилею вся картина

не была еще готова, тогда мастер выбрал ударный эпизод, доснял павильон со спящими матросами и Александровым в роли офицера, доснял целый ряд вещей, и на монтажном столе гениально сделал свою картину. Законный путь для создания художественного произведения!

Но отсюда был сделан вывод, что сценарий вообще не нужен, что фильм рождается от организации материала только на монтажном столе, а значит получает свое драматургическое оформление не до с'емки, а только после нее.

К чему же эти теории привели Пудовкина? Они привели его к тому, что Пудовкин почувствовал: если подлинная кинематографичность заключается только в монтаже, то он совершил ошибку, работая с актерами и при том с такими «тетральными», как Барановская и Баталов, и что это ему запишут в его «список преступлений», что он еретик потому, также, что работал по твердому сценарию, написанному Н. Зархи. Он оказывался в результате не единственным мастером фильма, создающим все от начала до конца, а ему приходится делить свою творческую славу и с Зархи, и с Головней, и с Баталовым, и с Барановской.

И Пудовкин убедился, что он действительно в чем-то ошибался. Сценария не нужно! Нужно то, что тогда называлось «эмоциональным сценарием». К этому времени подоспела статья Эйзенштейна об эмоциональном сценарии, в которой говорилось, что сценарий только повод, только эмоциональный раздражитель, и поэтому все остальное неважно. Все мы знаем, что сценарий «Октября» помещался на 14—15 страницах, написанных белым стихом, и я помню, что Пудовкин с восторгом читал первые строки сценария Ржешевского «Очень хорошо живется», в которых было много той самой поэтичности, о которой писал Пушкин. Тем самым Пудовкин уничтожил один из компонентов, на котором базировалось его творчество и, который не только не умалял его творчества, а, наоборот, позволял ему расцветать.

Далее, очевидно Пудовкин сообразил, что он заблуждался и в вопросе об актерах. К тому времени четко сформулировалось положение, что нужно свести все элементы кинематографии к монтажным кускам, ибо, если картина делается на монтажном столе, то надо накопить наибольшее количество нужных кусков. Брали какой-нибудь об'ект допустим стул, и его снимали с возможно большего количества точек, возможно более крупно, ибо, давая наиболее крупный план, мы сводим кадр к его предельной однозначности, т. е. позволяем на монтажном столе распоряжаться им наиболее свободно. Поэтому игра актера была отменена, ибо если в кадре человек что-то сыграл, то он, сукин сын, неизбежно «многозначен», не лезет в нужную вам монтажную комбинацию и лишает вас режиссерской свободы.

Так крупный план, возникший совершенно закономерно у Гриффитса как средство дополнительного воздействия на зрителя и наилучшего доведения до него основных смысловых моментов фильма и мимической игры человека, возник у нас в другом качестве.

Тов. Эйзенштейн не прав, когда говорит, что в тот период мы старались сохранить материал в наибольшей его неприкосновенности. Задача заключалась как раз в обратном — в том, чтобы наиболее обеспечить свободу обращения с материалом, т. е. как можно больше его деформировать.

В эту деформацию все укладывалось, не укладывался только актер. Тогда его заменили «типажем».

История с натурщиком была закончена. Но натурщик был все же относительно «многозначен». Надо было логически итти до конца, и вот между вещью и человеком, был поставлен знак равенства.

Дальше: так как выпадал такой момент воздействия, как сценарий, так как упразднялся такой огромный фактор, как актер, как человек, то это нужно было чем-то заменить, восполнить, и здесь на смену пришло учение о наибольшей выразительности самого кадра, о построении кадра с такой живописной, фактурной выразительностью, чтобы он мог заменить недостающие клавиши.

Мы показывали в те времена во время работы куски, и кускам аплодировали. Мы склеивали куски, а картины не выходило.

А сегодня, наоборот: когда во время с'емок смотрели куски «Чапаева», говорили, что это средненькая картина, которая как-нибудь выдержит неделю проката, а когда склеили куски, получился замечательный фильм.

Вторую половину моего сообщения я начинаю с особым волнением, ибо, во-первых, в ней заключены наиболее дискуссионные моменты, а во-вторых, потому, что упорно не хочется, чтобы наша творческая дискуссия обволакивалась ненужной атмосферой

нарочитого «непонимания», приписывания неверных «формулировочек», сведения каких-то счетов и прочих вещей.

Конечно, мое выступление будет в какой-то степени личной творческой заявкой. Но я хочу сказать, что та творческая борьба, которая ведется у нас на конференции, есть борьба за единство советской кинематографии.

Что мне представляется опасным в сегодняшнем положении советской кинематографии, — опасным в творческой биографии каждого из нас? Когда Трауберг зачитал на предварительном совещании список фильмов, сделавших репутацию советской кинематографии, оказалось, что все эти эти фильмы, во всяком случае большая часть из них, построены на историко-революционном материале или на материале классических произведений.

О чем здесь приходится задуматься? О том, что хватает пафоса ненависти к прошлому, хватает пафоса для того, чтобы сказать: «н е т». И часто нехватает пафоса утверждения, пафоса, для того, чтобы сказать: «да!» Это «да» мы часто лепечем, или, как хорошо говорил Довженко, мы поддакиваем и вместо «да!» слышим угодливое «да-да-да!» Это вопрос очень серьезный.

Довженко хорошо говорил об успехе «Чапаева», как об успехе того, что зрители нашей страны увидели рост народного гения и этому зааплодировали как чему-то своему, как чему-то чрезвычайно важному.

Давайте проверим свой путь с такой точки зрения: насколько мы были готовы в прошлом, готовы ли мы сегодня к тому, чтобы донести в наших работах пафос наших достижений, пафос наших побед! Как правило, в каждом нашем фильме, мы терпим больше всего неудач на основных образах, на образах партии, на образах большевиков.

Это правда! Зачем же эту правду нам от себя скрывать? Нас хватает на пафос отрицания, на пафос ненависти и у нас очень часто нехватает сил для того, чтобы сказать: «да». И когда кто-нибудь робким голосом говорит: «да», то на него набрасываются: ты сказал плохо, нехорошо, не тем полным голосом, которым нужно было сказать. Давайте говорить это «да», хотя бы еще запинаясь. Путь к этому «да» есть путь наибольшего сопротивления. Мне хотелось бы, чтобы лет через пять в итогах наших побед, в списке картин, который можно будет пред'явить, большинство вещей было бы вещами о нашем «сегодня», а значит о «завтра», чтобы это были вещи, в которых пафос побед был превалирующим. Конечно, он есть и сейчас в наших картинах, но он не доминирует и об этом нужно говорить.

(Продолжение в следующем номере)

Эпизод ухода Петера из кабинета врача. Кадр из фильма «Петер» режиссера Германа Костерлиц. Производство Универсаль-Гунния, выпуск Союзинторгкино. На фото слева венгерская артистка Франческа Гааль в роли Петера

Секрет обаяния

Н. ОРУЖЕЙНИКОВ

1

Смех очень часто бывает сентиментальным. Неудачник, злоключения которого в итоге вызывают к нему симпатию зрителя, очень частый герой буржуазных кинокомедий. Кажется, весь мир соединился в заговоре против бедняги, вынужденного то и дело оказываться в «дурацком положении». Но искусство, призванное затушевать действительные противоречия, неизменно подносит зрителю счастливый финал: покинутый влюбленный вознаграждается добродетельной женой, трус обучается смелости, изгнанный со службы конторщик под конец оказывается зятем своего сурового патрона. Сострадание примешивается к смеху, для того чтобы развязка принималась с большим радушием: зрителя исподволь подготавливают к фальсифицированному итогу событий.

Если отдельные буржуазные киноленты содержат в себе разоблачение безнравственности и лицемерия общественной верхушки в той степени, в какой это не выходит за пределы чисто морального протеста, а иные, как например «Последний миллиардер» Рене Клэра, поднимаются до сатирических обобщений, то в общей массе заграничных кинокомедий появление персонажей «из народа» не меняет ничего в самой идейной концепции. Таким же удобным, приятным и благоустроенным оказывается капиталистический порядок, несмотря на все предварительные мытарства героев, ибо, едва лишь им удается найти нужную точку опоры, как фортуна немедленно поворачивается к ним смеющимся и приветливым лицом.

Чехословацкий фильм «Петер» не представляет исключения. Зритель, который вначале проникается глубоким сочувствием к судьбе решительной и неунывающей девчонки, на попечении которой находится почти впавший в детство дедушка, может за-

тем радоваться ее вполне приличной партии: жених Евы — Бендлер — обладает всеми качествами положительного персонажа.

Начало фильма почти драматично. Из окна дома, откуда выселяют Еву и ее деда, летят домашняя утварь, вещи, обломки вещей. Обычная бытовая сценка, достаточно красноречиво свидетельствующая о нравах, господствующих в странах капитализма. Но режиссер вовсе не намерен морализировать, он чурается каких бы то ни было социальных выводов — выселение дано как комическое событие, и внимание зрителя концентрируется не на положении выселяемых, а на тех воздушных сальто, которые совершают вещи, вышвырнутые из окна. Конфликту между домовладельцем и обнищавшими жильцами придан жанровый оттенок, он переведен в план ссоры, забавной и не тревожащей.

Ева и дед очутились на улице. Их ждут беспросветные скитания по панелям большого города. Зрителя может охватить раздумье, картина, которую он видит, может возбудить в нем нежелательные сравнения с фактами, почерпнутыми из собственных наблюдений: комическое решение Евы приняться за музыку, — а зритель слышит, что музыка эта не имеет никакой ценности — как за основной способ добывания средства для существования, эта явно детская выдумка отводит внимание от основной ситуации. Дальше уже сами особенности сюжета с переодеванием, когда интерес зрителя сосредоточивается на том, как удачно выполняет Ева роль мальчишки, придают фильму тот условный, поверхностный характер, который позволяет воспринимать похождения мнимого Петера как цепь остроумных ситуаций, свидетельствующих лишь о занимательности окружающей действительности.

Избрав в качестве героини бедную девушку, вынужденную под маской мальчугана в достаточно суровых условиях добывать пропитание себе и своему деду, режиссер апеллирует не только к той демократической аудитории, которая заполняет дешевые кинотеатры. Зритель из «общества», видя, как забавно и в сущности без всякого драматизма протекают дни двух стоящих на краю полной нищеты персонажей, также получает свою дозу успокоительных впечатлений. Не так уж плохо живется этим беднякам и не так уж озлобились и одичали они!

И все же, несмотря на очевидную фальшь в освещении решающей ситуации, исхода Евы и ее деда из безнадежной нищеты, — фильм в отдельных своих штрихах удачно воспроизводит правду (пусть в очень ограниченных рамках) капиталистической действительности. Выкинутые на улицу бедняки, врач, уныло ждущий пациентов, бутафория суда — все это лишает отдельные частицы фильма слащавости, так непомерно проявляющейся в финале.

Если по сюжету, по разработке отдельных характеристик фильм «Петер» не обладает нужной реалистической основой, то жанровые картинки, подчас довольно иронические, обладают жизненностью. Вспомним хотя бы сцену суда, в которой Ева так настойчиво и трогательно спорит с судьей: нелепая торжественность судебной комедии (тут предстоит, очевидно, торжественное судилище) утрачивает всю импозантность. Однако эти проблески иронического отношения к социальным институтам капитализма настолько незначительны и робки, что фильм и не имел бы никакой ценности, если бы его положительные достоинства состояли в этих эмбрионах бытовой сатиры. В фильме «Петер» бесспорный интерес представляет та техника смеха, которая позволяет режиссеру Г. Костерлиц и играющей главную роль актрисе Франческе Гааль в значительной мере очеловечить, овеять теплотой сандартно нелепые выкрутасы фабулы.

2

Франческа Гааль — актриса, обладающая тем комедийным дарованием, которое лучше всего пригодно для изображения подростка, наивного ребенка, озорника, капризной, избалованной женщины, т. е. персонажей, в которых внешний эмоциональный рисунок преобладает над чертами устойчивого, определившегося характера. Актриса прекрасно схватывает комизм детали, ее мимика и жест направлены не на последовательное развертывание характеристики, а в первую очередь обыгрывают данную ситуацию. Вот мы присутствуем при первых шагах Евы в гараже, куда ее устроил будущий возлюбленный. Конечно, моя авто, она направляет струю в кузов и становится виновницей неожиданного наводнения. Конечно, бензин она вливает вовсе не туда, куда нужно, и злополучный автомобиль взлетает в воздух. Все это привычные неудачи новичка, примелькавшиеся еще в американских комедиях. Но с какой решимостью отчаяния проделывает Петер все эти операции и, как прекрасно актриса показывает наивную доверчивость подростка, угловатость и неровность его движений, как хорошо освещена мимически эта трагикомедия современной Золушки...

Трюки становятся поводом для показа непосредственно актерских комедийных качеств: они только трамплин для движения, интонации, движения губ или бровей актрисы, напоминающей постоянно, что терпит бедствия обаятельный, брошенный с размаху в жизненный водоворот подросток, что решается судьба одного из маленьких «средних» людей, наделенного настоящей теплотой чувств, настоящей привязанностью, словом, человека с нервами, кровью, мозгом.

Когда в американском фильме персонаж совершает свои комические прыжки, сваливается с крыши, падает под автомобиль, комедийная направленность трюка заставляет забывать о внутреннем мире героя. Как смешно он падает! Как удачно он выскользнул из-под авто! Какую забавную рожу состроил он, кувыркаясь! Франческа Гааль не дает об'емной характеристики вне острых фабульных узлов. Но всякий раз, когда комедийное начало достигает необходимого напряжения, перед нами не просто носитель трюка, а актер, несущий образ, связывающий комизм ситуации с тем, что составляет биографию персонажа.

Герман Костерлиц не назойлив в подчеркивании комического. Он всякий раз, когда сюжет выводит его за пределы жанровых описаний, словно стыдясь вторгающейся фальши, наспех, бегло, почти с цирковой условностью пробегает эти страницы сценария. Еву заставляет надеть мужской костюм какой-то вор, спасающийся от полиции. Сценарист отводит этому вору довольно солидное место. Впоследствии вор же снабжает Еву, случайно столкнувшись с ней, дамским бальным платьем, и он же на балу, украв ожерелье, едва не ставит под удар дальнейшую судьбу Евы: подозрения вначале падают на нее. Но Костерлиц свел все эти авантюрные моменты к своеобразным кратким ремаркам, не вторгающимся в общую ткань повествования. Авантюрная сторона фильма оттеснена жанром. Фильм повествует не о приключениях подростка, а о бытовом фоне, на котором развертываются эти приключения и запоминающемся ярче всего.

Ева и дед, затерявшиеся в сумрачных дворах молчаливых и негостеприимных домов. Ева в мальчишеском платье, сующая

Венгерская артистка Франческа Гааль в роли Петера в фильме режиссера Германа Костерлиц «Петер». Производство Универсаль-Гунния, выпуск Союзинторгкино

в руки прохожим газеты, которые она наделяет невероятной сенсационностью. Сцена в суде, где в ожидании вызова солидный буржуа развлекается игрой с уличным мальчишкой: им в равной степени чуждо уважение к этому торжественному месту. Ева, вымазавшая себе лицо и возбуждающая смех и недоумение своей кожей, покрытой нелепыми крапинками. Ева в бальном платье, из-под которого торчат грубые башмаки, разоблачающие маскарад. Забавные сценки в гараже, основанные на том, что неопытная Ева должна делать вид, что умеет работать, и из-за этого то и дело попадает впросак.

Главный козырь сценария состоит в том, что составляет собственное изобретение сценариста — мистификация застигнутой в женском платье Евой своего хозяина и друзей с помощью утверждения, что у Петера есть схожая с ним сестра, — этот возбуждающий прием не расширяет игровых возможностей Франчески Гааль. Ее стихия — обволакивание бытом комедийного трюка, «очеловечение» условного приема, внесение в опереточную пустоту кинокомедии теплоты переживаний маленького человека. Здесь актриса обнаруживает бесспорное мастерство.

Смесь лукавства и боязни разоблачения, непроизвольной кокетливости и старательной игры в мальчика, девической наивности и пробуждающихся женских чувств переданы в игре Франчески Гааль так, что при сравнительно небольшом количестве крупных планов запечатлевается прежде всего не смена ситуаций, а смена переживаний героини. Если актриса не строит характера, то, ведь, этого не требует и самый сценарий явно опереточного происхождения. Достаточно, что даны приметы чувств, что Ева-Петер предстает во всем своеобразии переломного возраста, что зритель верит каждому взятому в отдельности моменту.

3

На кинофестивале нас поражало многословие заграничных фильмов. На экран явственно перебирался театр со всеми своими атрибутами, среди которых диалог как средство характеристики персонажей и самого действия составляет самый существенный элемент всякого сценического произведения. Немое кино приучило переключать смысл фраз, передаваемых титрами, в жест, мимику, деталь, выдвинутые в общей картине на первый план, и подчас покрытые росой листья, шевелящиеся под ветром, вполне заменяли однообразное движение губ, договаривая многое, что не всегда точно выразишь в реплике. В звуковом кино мы ищем в музыке и тексте акцентировки зрительного образа. Заграничные фильмы—«Джентльмены рождаются», «Пансион Мимоза» — пользуются диалогом как вполне самостоятельным инструментом воздействия на зрителя. Отсюда может быть то впечатление некоторой умозрительности, рационалистической расчетливости в построении действия, которое подчас возникало у нас. «Петер» — очень экономен в словесном материале, музыкальное сопровождение, лишенное какой-

Эпизод на балу. Венгерская артистка Франческа Гааль в роли Петера в фильме режиссера Германа Костерлиц «Петер». Производство Универсаль-Гунния, выпуск Союзинторгкино

либо самостоятельной ценности, превосходно выполняет свою прямую задачу: расставить необходимые ударения в системе зрительных образов.

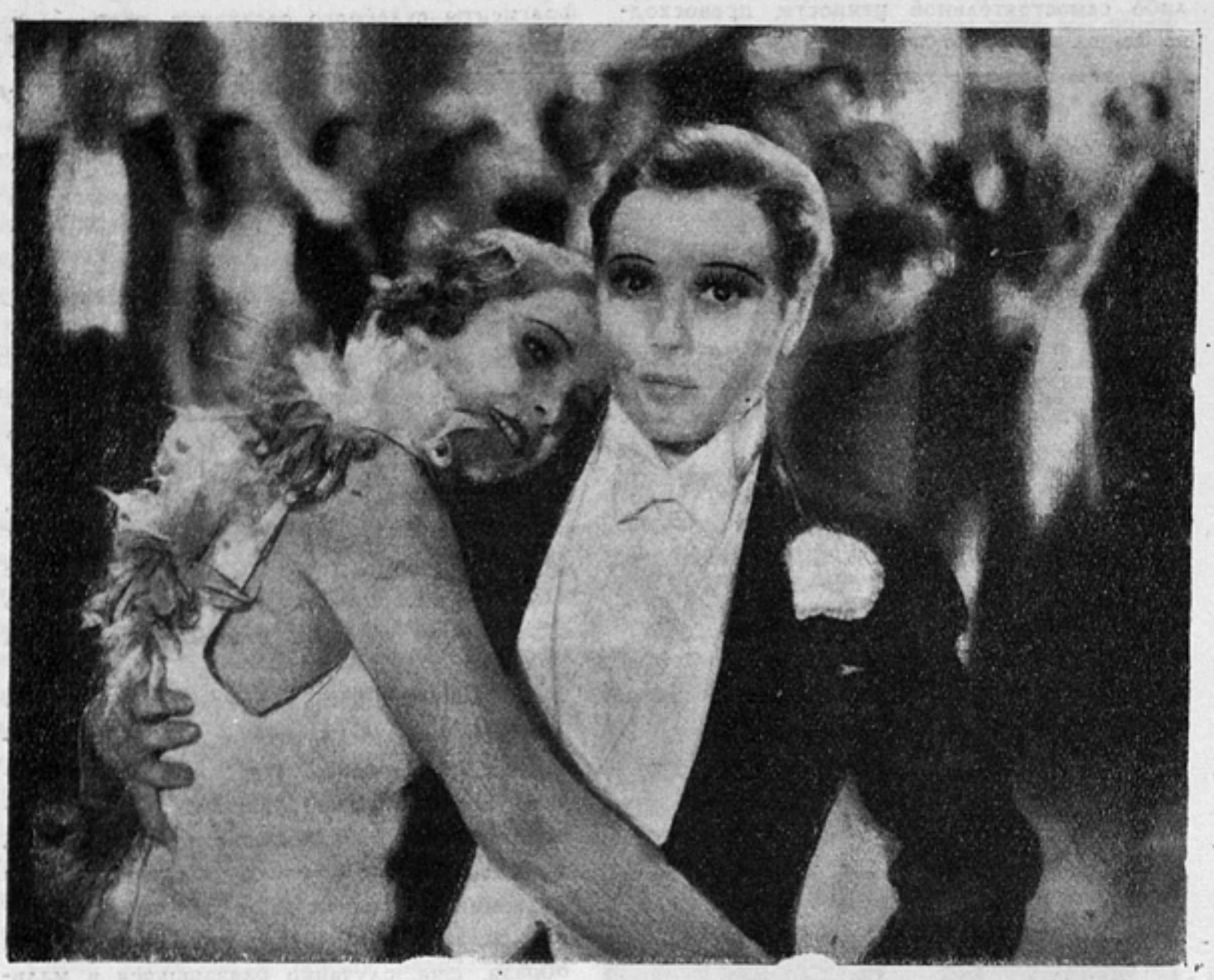
В фильме есть какая-то струя провинциализма: экономия деталей подчас напоминает в нем не благородную сдержанность, определенную точным знанием меры вещей, а скаредность, избегающую излишних затрат. Город, бал, все, что составляет фон грациозной игры Франчески Гааль, дано в точно взвешенных дозах: вспомним хотя бы «Чикаго», как там использованы отдельные фрагменты судебного заседания, начиная от присяжных и кончая тремя девицами, ожесточенно жующими резинку, — их ожесточение то возрастает, то падает, сообразно температурной кривой процесса.

В «Петере» зритель не натыкается на такие сверхбюджетные сюрпризы: это почти монофильм, и кроме Франчески Гааль режиссер не приберег никаких интересных актерских дарований, никаких ролевых оттенков, которые могли бы привлечь достаточно прочно внимание зрителя. Но при всем этом старательном воздержании от всего превосходящего «норму» в фильме почти незаметны принужденность, надуманность, подчинение схеме. Франческа Гааль отдается своей роли: в ней есть то свободное владение материалом, которое дается только совершенной ясностью и простотой подхода к роли.

Ева — подросток. Франческа Гааль берет эту простую истину и почти отбрасывает в сторону все, что могло бы осложнить и перспективно углубить образ, только привязанность к дедушке и благодарность к своему доброжелателю введены в игру мотивами, дополняющими те черты, которые идут от чисто возрастной расшифровки образа. Ева, случайно оказавшаяся в мальчишеском костюме, решает разыграть роль мальчишки. Может быть это естественный ход самозащиты девушки, которая боится оказаться в большом городе под перекрестным огнем цинических мужских взглядов, которая остерегается коварных ловушек, подстерегающих бедную девушку в любом закоулке городских трущоб.

Маскарад Евы в трактовке Франчески Гааль превращен в простое озорство: так действовал Гекельбери Финн, облачившийся в женское платье. Когда отчаявшись заманить покупателя, Ева начинает выкрикивать сенсационные новости, то и здесь прежде всего проступают черты озорного, склонного к шалостям подростка. Французская литература знает образ Гавроша, великолепно вылепленный Виктором Гюго: это дитя парижских мостовых в противовес нравоучительному Жан Вальжану, дает правдивое сочетание внешней испорченности с внутренним благородством, беззаботности с подлинным товариществом, наивности со своеобразной мудростью обитателей «дна». Образ парижского гамена перекочевал на страницы бульварных романов, претерпев отвратительную метаморфозу. Все детское, человеческое, из него испарились, и остался своеобразный Фигаро в коротких штанишках.

Эпизод суда. Венгерская артистка Франческа Гааль в роли Петера в фильме режиссера Германа Костерлиц «Петер». Производство Универсаль-Гунния, выпуск Союзинторгкино



Эпизод на балу из фильма «Петер» режиссера Германа Костерлиц. Производство Универсаль-Гунния, выпуск Союзинторгкино. На фото справа венгерская артистка Франческа Гааль в роли Петера

но Фигаро с изрядно поношенной веселостью.

Кинематография не знала образа ребенка из «низов», который не был бы наделен или чертами слезливого сентиментализма (возьмите образы, соданные с помощью Джекки Куган) или красками этого фальшивого «гаменства». В «Петере» нет, конечно, возврата к Гаврошу: и режиссер и актриса поставили перед собой гораздо более скромные задачи, но разрушение привычного штампа в какой-то мере произведено.

4

Спрос на советскую кинокомедию очень велик. Зритель хочет видеть воплощенным в кинообразах не только мужественный пафос нашей героики, но и тот веселый, блещущий улыбкой, будничный юмор, который присущ нашему восходящему обществу. Сколько бы ни металось громов и молний по адресу «Веселых ребят» или «Горячих денечков» — они будут владеть киноаудиториями до тех пор, пока те кинокомедии, в которых художники стремятся по-настоящему передать подлинность нашей радости и нашей улыбки, не обретут выразительности простоты. Комедия может быть глубоко поучительной, она может содержать в себе многозначащие подтексты, но сами ситуации, характеры, все фабульные ходы должны иметь также и первичный, достаточно простой и ясный смысл, который не надо расшифровывать и разгадывать. Есть замечательная американская комедия «Трус», повествующая о юноше, страдающем от грубости и высокомерия окружающих, людей, хвастающих своей физической силой, попирающих вежливость и хохочущих над нежными чувствами. Юноша бежит от них, и совершенно неожиданно, почти автоматически в одной из трактирных драк проявляет находчивость и дерзость. Вчерашний «трус» обретает ореол дебошира и задиры. Таким он возвращается на родину, и достаточно принести с собой эту славу готового на все бандита, чтобы те, кто прежде издевался над ним, теперь покорно склонялись. Комические эффекты фильма построены на очевидном для зрителя несоответствии мирной мечтательной натуры юноши, его физической слабости и той репутации,

которая за ним случайно утвердилась. Можно затем найти в фильме очень тонкую иронию по адресу господ, упоенных своей силой, по адресу лавочников и плантаторов, презирающих интеллектуальные достоинства, но схематический очерк фильма прозрачен и доносит до зрителя комизм в кристаллически ясной форме.

Хлестаков — образ куда значительнее друга Тряпичкина, оказавшегося во внезапном фаворе, но комедийная острота образа покоится на очень простых, впоследствии многократно повторявшихся в литературе ситуациях. Сложная ткань большой комедийной темы должна быть скреплена приемами, учитывающими простые рефлексы комического, более того, подчас и тот «биологический» смех, который так не по сердцу нашей критике. Когда человек нелепо падает — это смешно вообще, но когда шлепается в лужу вышвырнутый молодыми рабочими прислужник именитого купца в фильме «Пэпо» смех приобретает особый оттенок.

«Петер», несмотря на всю свою поверхностность и ограниченность, поучителен для нашей кинематографии простотой и доходчивостью приема. Фильм не сложен не только в своем общем повествовательном течении: просты и все его составные элементы.

Этого, например, нельзя сказать о «Последнем миллиардере», являющемся, бесспорно, очень острым и тонким памфлетом на капиталистическую систему, но лишенном настоящей ясности, полном ассоциативных ходов и нарочитой подчеркнутости.

Мы сейчас более всего нуждаемся в кинокомедии, где персонажи, обладая обаянием и положительной направленностью, бытовали бы в реальной действительности. Мы нуждаемся в кинокомедии, передающей оптимизм и солнечность наших будней. Тут нужен простой, разборчивый почерк. В «Петере» можно найти многое, что обладает этой ясностью и понятностью.

5

Для нас очевидны не только мелкотравчатость сценария и бедность режиссерского воображения, приведшие Еву-Петера к трафаретному свадебному финалу. Мы чувствуем и условность самого образа, создаваемого Франческой Гааль, ибо из него изъято самое существенное, определенное

Венгерская артистка Франческа Гааль в роли Петера в фильме режиссера Германа Костерлиц «Петер». Производство Универсаль-Гунния, выпуск Союзинторгкино

первичным сюжетным толчком: то, что Ева с дедушкой оказались на мостовой, в преддверии затяжной и растущей безработицы. Мы угадываем за лакированной поверхностью сюжета другую жизнь, иные конфликты, скрытые от нас характеры и, конечно, чехословацкая комедия прежде всего соблазнительна как документ, как клочок летописи о днях и делах современного капитализма. Наконец, даже при сравнительной бедности советского комедийного жанра, навряд ли можно отнести эту картину к образцам, в отношении которых можно требовать от советских киноработников особого внимания. Но было бы несправедливым отнестись к работе Франчески Гааль, как к одному из рядовых явлений киносезона: та атмосфера сочувствия, каким овеяна ее Ева, вызвана к жизни подлинным комедийным мастерством.

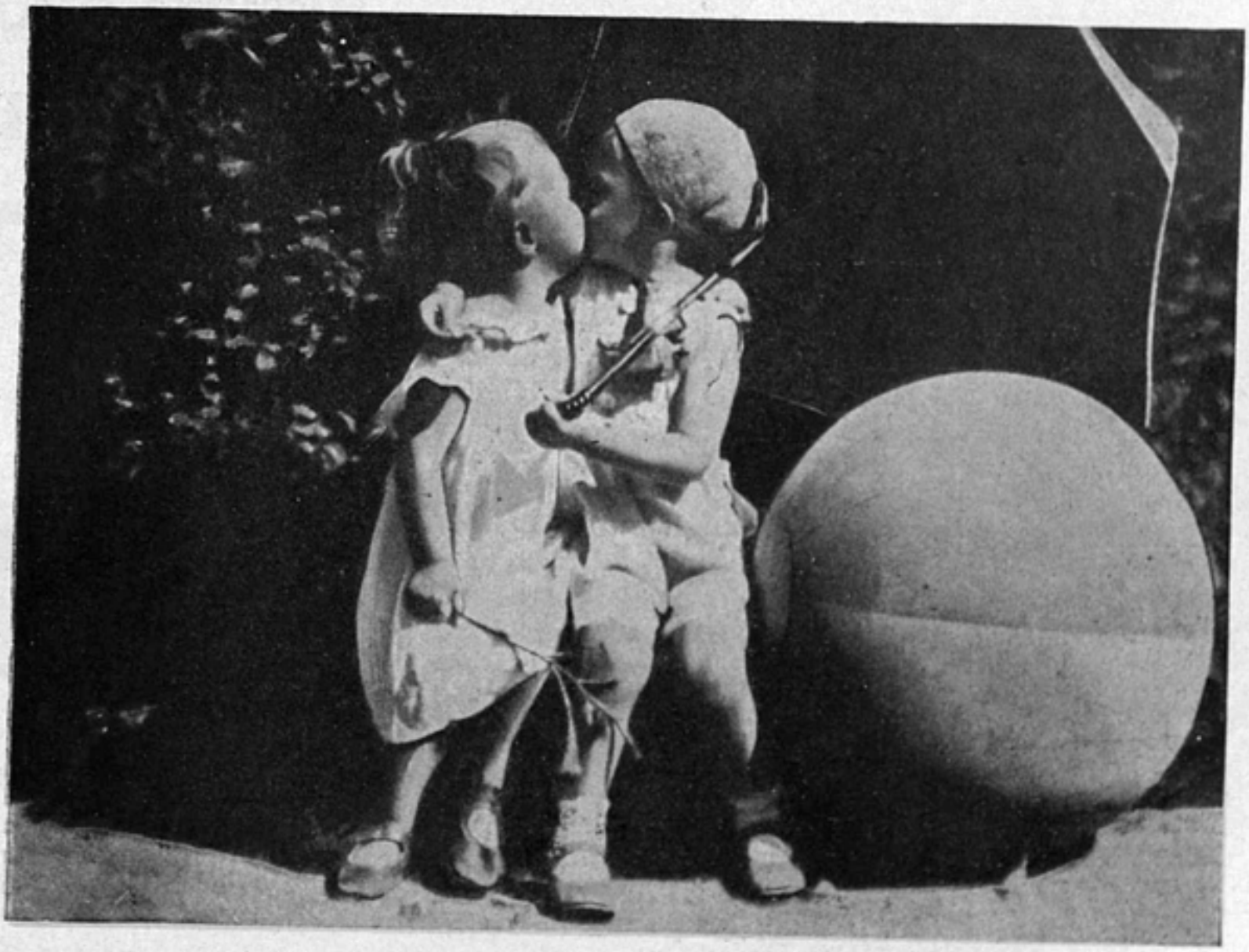
В бытовой советской кинокомедии роль актера, носителя образа, неизмеримо возрастает сравнительно с прежним актером, выполнителем режиссерского трюка. Секрет обаяния, заключенный в игре Франчески Гааль, необходимо разгадать.

Кадр из фильма реж. Германа Костерлиц «Петер». Эпизод «возвращения» Петеру украденного платья. Производство Универсаль-Гунния, выпуск Союзинторгкино. На фото справа венгерская артистка Франческа Гааль в роли Петера

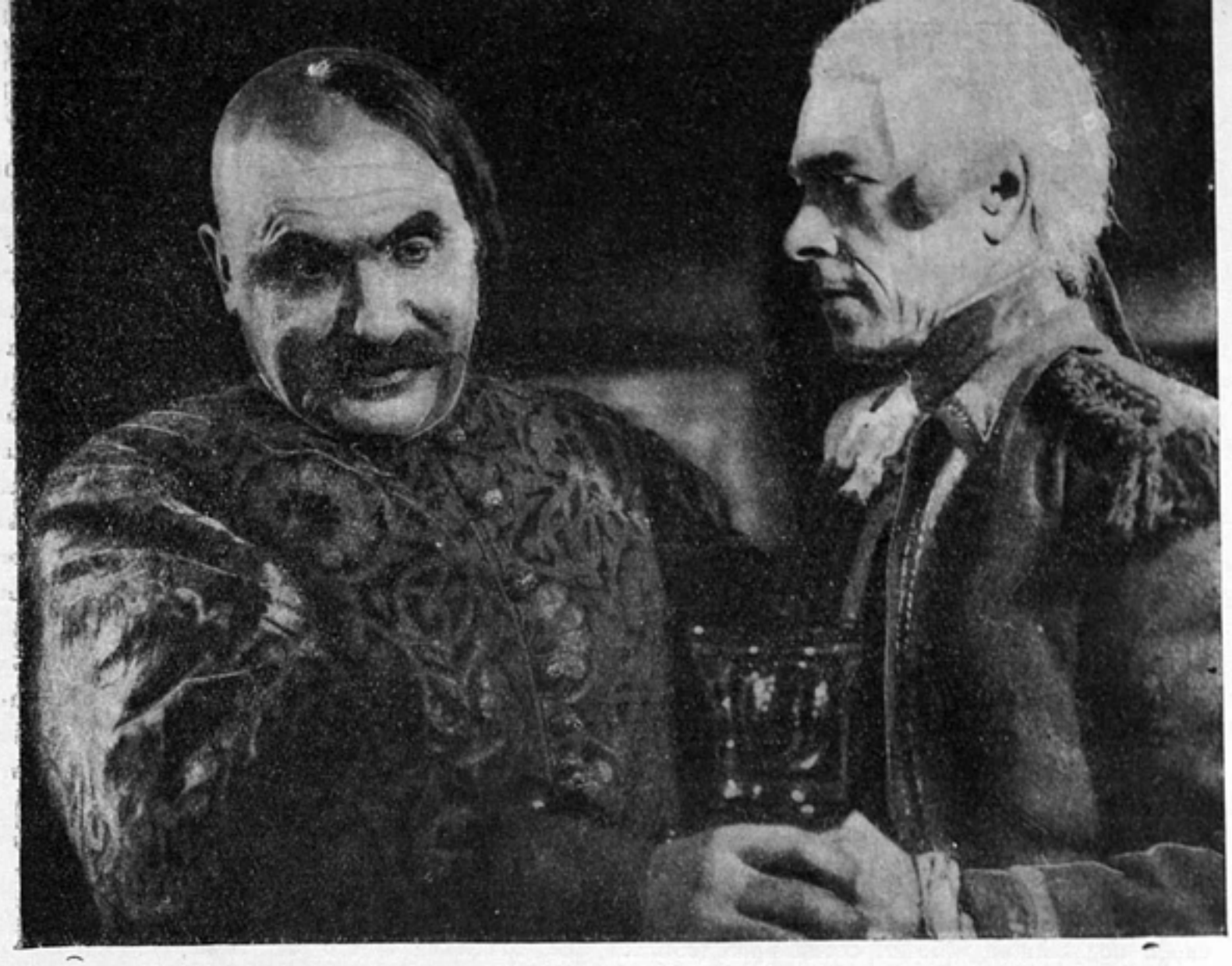
Венгерская артистка Франческа Гааль в роли Петера в фильме режиссера Германа Костерлиц «Петер». Производство Универсаль-Гунния, выпуск Союзинторгкино

Засл. арт. Н. Баталов в роли эпроновца Панова. Кадр из фильма режиссера В. Брауна «Сокровище погибшего корабля». Сценарист Липатов. Оператор С. Беленький. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Арт. Хильда Еннингс в роли Мины. Кадр из фильма режиссера А. Литвинова по сценарию Пришвина «Корень жизни». Операторы П. Мершин и С. Уралов. Производство Мосфильм



Кадры из фильма реж. Юрцева «Мяч и сердце». Оператор А. Брантман. Производство Мосфильм. Вверху: васл. арт. Галина Сергеева (Шура) и арт. П. Соболевский (Саша)



Кадр из фильма реж. А. Кавалеридзе «Колиевщина». Оператор Топчий. Производство киевской кинофабрики Украинфильм. На фото — слева арт. Марьяненко в роли Гонты

„Колиевщина“[1]

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

В своем стремлении к прекрасному мастера социалистического искусства кино обращают свои взоры к героическим образам настоящего и прошлого, к мужественным и прекрасным героям, выдвинутым трудовым народом в борьбе с угнетателями.

У подножья нового замечательного памятника Тарасу Шевченко в Харькове, рядом с изваяниями красноармейца, колхозника, шахтера и комсомолки, увековечены трагические фигуры раненого повстанца, повстанца с косой...

Это — «колии», образы далеких революционных зарниц на Украине, повстанцев — крестьян и ремесленников второй половины XVIII столетия, которым самим не суждено было победить, но восстание которых было предвестником и залогом будущих побед. В этих далеких борцах против угнетателей Кавалеридзе разглядел замечательные образы полные подлинного героизма, огромной страстности и силы.

Буржуазные историографы Украины не могли умолчать об этих восстаниях, широко известных под названием колиевщины. Но зоологический национализм сделал все возможное, чтобы извратить историческую правду. Восстание трудового народа против вековых угнетателей, восстание, в котором рядом с украинскими крестьянами и ремесленниками боролись русские солдаты, польские жолнеры и еврейская беднота — представлялось оголтелыми националистами как сугубо национальное, а не классовое движение.

В буржуазно-националистических произведениях воспевались «вожди» — сотник

[1] Статья получила третью премию на конкурсе ГУКФ и редакции „Советское кино“.

Гонта и кулак Железняк, а вся вина за неудачу восстания возлагалась на «несознательную» бедноту, разлагавшую «единый национальный фронт». Знали ли националисты правду о колиевщине? Конечно, знали. Долгое время в их руках были исторические архивы, где с непреложной достоверностью опровергались малейшие допущения того, что колиевщина была восстанием людей «одной веры, одного языка». Документы неопровержимо доказывали, что при подавлении восстания в местечке Кодне было посажено на кол 900 повстанцев, среди которых были не только украинцы, но и русские, евреи, поляки. Трудящиеся разных языков и разной веры сделали первую неудачную попытку свергнуть иго угнетателей и эксплоататоров вне зависимости от их «веры и языка».

Итак легенда о «едином национальном фронте» выдумана контрреволюционными историографами Украины для обоснования своей подрывной работы, своих враждебных «теорий» о, якобы, «безбуржуазности украинской нации». Им нужно было доказать, что, мол, классовой борьбы между украинцами не было и быть не может.

И возникала по мановению волшебной палочки фашистских центров романтизация сотника Гонты и кулака Железняка...

Какова же историческая правда?

Этот вопрос поставил перед собой Кавалеридзе. Поставил неслучайно. Полуистертые страницы истории прошлых веков уже давно манили мастера. Он чуял в них нечто большее, чем националистическая романтика буржуазно-фашистских произведений. Чутьем художника он угадывал могучие образы подлинных народных героев, их трагическую судьбу, достойную неувядающей славы в веках.

Первая встреча Кавалеридзе с этой прекрасной темой совпала с его приходом в кино. Кавалеридзе сменил резец скульптора на синтетическое, включающее элементы скульптуры лишь как часть своего арсенала изобразительных средств, искусство кино. Кавалеридзе пришел в кинематографию, делавшую в то время лишь первые шаги к нахождению своего социалистического стиля. Все то, что он видел, — не удовлетворяло его и, не разобравшись как следует в специфике нового искусства, Кавалеридзе обрушился против шаблона. Первая его картина — «Ливень», сделанная на тему о колиевщине, представляет результат неглубокого проникновения как в самый материал эпохи, так и в кинематограф. В работе над материалом автору не удалось преодолеть инерции буржуазно-националистической трактовки событий. В организации материала Кавалеридзе занялся неоправданным новаторством. Его что-то неудовлетворяло в тогдашнем кино, но он не разобрался в этом «что-то».

Протестуя против наивного натурализма и фотографической поверхностности, Кавалеридзе пренебрег специфическими особенностями кино и в поисках изобразительных средств оттолкнулся от своей прошлой (не лишенной формализма) практики ваятеля. Он внес в кинематограф бархатный фон, вместо реалистической обстановки действия, ирреальность изображения, условность мизансцен, рапидность движений, создав нечто среднее между символистическим театром и скульптурой.

Художественной и исторической правды о колиевщине «Ливень» не сказал.

Кавалеридзе не испугался неудачи. Она не оттолкнула его от темы, а, наоборот, заставила глубже вгрызться в материал. И, по прошествии нескольких лет, в дни, когда КП(б)У, руководимая указаниями товарища Сталина, окончательно громила контрреволюционный национализм по всему фронту, беспощадно вскрывая все происки врагов, — в эти дни Кавалеридзе впервые показал «Колиевщину».

Картина произвела фурор. Это был острый удар социалистического искусства по буржуазно-националистическим историографам и их попыткам создать контрреволюционную историю Украины. Картина,, историческая концепция которой была оригинальной и базировалась на первоисточниках, прозвучала, как актуальнейшая историческая монография, как первая большая правда о колиевщине.

На этот раз Кавалеридзе решительно отбросил националистическую фальсификацию и обратился к первоисточникам. В пожелтевших от времени фолиантах архивов он докопался до истины.

Истина заключалась в том, что история Украины была, подобно истории других народов и стран, историей ожесточеннейшей классовой борьбы. В эпоху колиевщины трудящиеся Украины угнетались царской монархией и шляхетской Польшей, эксплоатировались польскими магнатами и украинскими помещиками—старшинами. Центром эксплоатации и угнетения был помещичий фольварк. Крестьяне, крепостные и ремесленники выносили неимоверный гнет. Они были в ответе за то, что захват Германией

Кадр из фильма реж. А. Кавалеридзе «Колиевщина». Оператор Топчий. Производство Киевской кинофабрики Украинфильм. На фото — евреи-арендаторы

Гданска сильно ударил по экспорту зерна. Они отвечали и за конкуренцию польских и украинских помещиков. Они были в ответе и за растущие аппетиты торгового капитала. Наглое и откровенное обирательство и эксплоатация, продолжавшееся закабаление крестьян, пытки и казни, голод и нищета вызвали стихийный взрыв крестьянского восстания в 1767—1768 гг.

Истина опровергнула националистическую версию о «вождях» колиевщины — Гонте и Железняке. Помещик Гонта и кулак-хуторянин Железняк примазались к восстанию трудящихся, искажая его суть, направляя его по неверному пути и нагло предавая.

Пред лицом восставшего трудового народа об'единились польское панство, украинская старшина и русское войско. Совместными усилиями, зверством и предательством восстание колиев было придушено. Среди 2 000 казненых повстанцев были и украинские крестьяне и ремесленники, и евреи-ремесленники, и польская беднота, и польские и русские солдаты, перешедшие из карательных отрядов на сторону колиев.

Такова истина о замечательной и трагической судьбе далеких предвестников революции — колиях. За свой огромный труд художника-исследователя Кавалеридзе был вознагражден потрясающим материалом, представлявшим все необходимое для создания замечательной трагедии с сильными характерами и клокочущими страстями.

Прошлое предстало перед ним в почти осязательной выпуклости. Со страниц архивов и из осмотра мест восстания возникли и просились на пленку многочисленные образы и ситуации. Фантазия режиссера не соглашалась на компромиссы, не желала оставаться ниже или уже своего материала. Кавалеридзе не чувствовал в себе недостатка сил, чтобы выразить глубину идей и осознанный исторический материал в прекраснейших формах. Скульптор еще жил в режиссере. Будущий фильм представлялся автору как огромная галлерея изваяний, приобревших способность двигаться и говорить. Отсюда и возник в «Колиевщине» своеобразный критерий отбора материала. Социолог, влюбленный в только-что найденный материал эпохи, спешил показать его во всей широте. Скульп-

тор находил формальное разрешение не на линии развития основных образов эпохи, сюжетно организованных противоречиях и конфликтах, скульптор лепил картину. Фильм возник как своеобразный кинобарельеф — хроника событий колиевщины.

Образы фильма — богаче и выпуклее скульптурного барельефа, но ведь кинематография научила нас требовательности. Элементы статической скульптурной композиции, медленный темп, некритично и без меры привнесенные в «Колиевщину», не дали кинообразам фильма развернуться и достигнуть той силы, которая составляет прерогативу кинематографа, этого народного искусства, не имеющего себе равных по силе впечатляемости и убедительности.

Материал, образы «Колиевщины» могли послужить созданию мощных и полнокровных характеров, прекрасной действенной трагедии. Если бы Кавалеридзе до конца и во всех деталях додумал свой замысел, если бы он до конца освободился от инерции ошибочного метода, тянувшего его к статике и медленному темпу, — ему, безусловно, удалось бы найти эти характеры.

Но Кавалеридзе вынес на первый план общую схему событий и расстановки классовых сил. В последовательности действий мы видим хронологическую цепь исторических событий. В построении произведения автор исходит не из необходимости возможно полнее и всестороннее развить основные характеры, а из желания дать своеобразный стилизированный рисунок общего развития классовой борьбы в ту эпоху.

Кавалеридзе удалось преодолеть националистическую ложь о колиевщине и, обогнав историков - марксистов, дать правильное отражение расстановки классовых сил и повстанческого движения. Заслуга Кавалеридзе, заключающаяся в создании первой исторически правдивой художественной вещи о колиевщине,—огромна.

Почему же при всей огромной актуальности темы, большой идейной глубине и исторической правдивости «Колиевщина» не стала в один ряд с «Чапаевым»? Почему очереди взволнованных зрителей не толпятся у входов в кинотеатры в дни демонстрации «Колиевщины»?

Сюжет «Колиевщины» развивается, как последовательная смена эпизодов, характеризующих различные этапы восстания и отношение к нему разных социальных групп. Полные драматизма события проходят перед зрителем, как отдельные, почти неподвижные картины. Действие и внутри этих эпизодов развивается с исключительной важностью и медлительностью. Наиболее драматичные места, подаваемые Кавалеридзе в таком медленном темпе, подчас воспринимаются как своообразный рапид.

Взять хотя бы начало картины...

Хватающая за сердце трагедия крестьянской семьи. Плач. Причитание. Монотонное чтение псалтири. Свеча, обтекающая, как слезы. И слезы, текущие, как растопленный воск. Среди комнаты и неподвижных, склоненных людей лежит покойник — отец Семена Гончара, замученный паном Серко. Причитая, медленно раскачиваясь, показаны отец и мать покойника, внук, Семен Гончар, соседи. В ритмичном соответствии с этой почти скульптурной группой в избу тем же полурапидом входит двое крестьян. В том же ритме они обмеривают мертвеца.

Хоромы пана Серко, дед и бабка Семена пришли вымаливать досок для гроба.

Сцены пыток крестьян, сопротивляющихся закабалению. На морозе полуголого обливают и допрашивают: «чей ты еси?» И полумертвый безыменный герой отвечает: «только богов и свой»...

Семен не выдержал тоски и гнева. Прорвало. Панского эконома он застает за очередной пыткой. «Экономе!» — глухо кричит он. «Кто зовет эконома?» — заносчиво спрашивает тот. «Бог зовет эконома к страшному суду», — отвечает Семен, совершая первый акт возмездия.

Как много пластической выразительности в сценах первой части. Но, еще и не зная дальнейшего развития действия, можно уже во многом разглядеть признаки амальгамы — сплава элементов подлинно реалистического искусства с привносимой со стороны, «от лукавого». Социалистическое реалистическое искусство предполагает большое художественное мастерство как непременное условие победы. Художественная выразительность в социалистическом киноискусстве должна достигаться прежде всего сюжетно оправданной динамикой, острыми столкновениями полнокровных характеров.

В первой же части «Колиевщины» драматичность действия необычайно слаба. Это тем более неприятно, что Кавалеридзе в статических и полустатических кадрах с исключительной остротой и наблюдательностью раскрыл перед нами материал, поражающий свежестью и остротой. Эпоха,

неоднократно появляющаяся в кривом зеркале национал-романтизма впервые предстала перед зрителем во всей своей трагичной правдивости.

С подлинным мастерством разрабатывает Кавалеридзе отдельные статические сцены. Я подчеркиваю — статические, так как движение и диалоги в методе Кавалеридзе не являются первичными и основными компонентами образа. В основу композиции Кавалеридзе кладет неподвижный или почти неподвижный скульптурно выпуклый, до мельчайших деталей разработанный образ и, пожалуй, музыкальное оформление. В деле построения статического образа, в деле «лепки» статичной выразительности актера — Кавалеридзе является, безусловно, большим мастером. И легко себе представить, какими красками заиграла бы картина если бы это застывшее выразительное лицо двигалось бы, разговаривало бы, сталкивалось бы столь же выразительно. Но движения актеров ирреально замедлены, условны, подчинены какому-то формально задуманному ритму. Речь — реалистическая человеческая речь, почти повсеместно подменена таким же разговорным «рапидом» — однотонным патетическим вещанием. Закройте глаза и вы лишь по смыслу уловите кому какая реплика принадлежит — настолько мало индивидуальных оттенков.

Нельзя не обратить внимания еще на следующее. В поисках максимальной выразительности Кавалеридзе обращается к наиболее точному аппарату человеческого восприятия — к физиологии. Сцены плача и пыток, разработанные режиссером с натуралистической точностью вызывают тяжелую реакцию, реакцию ужаса или отвращения, причем отвращение адресуется и в адрес самих изобразительных средств...

Вся картина в большем масштабе повторяет все то, что сказано в отношении вступительных сцен. В центре картины находится Семен Гончар. Кроме него в картине действует еще 22 — 25 действующих лиц, каждый из которых — носитель определенной социальной маски. Далеко не со всеми этими действующими лицами встречается Семен Гончар. А там — где встречается, то встречи большей частью мимолетны, бедны динамическим содержанием. Нет развития и углубления ситуаций.

С первых же кадров картины Семен выдвинут на передний план. Зритель идет навстречу режиссеру и актеру, зритель присматривается к Семену. Но тщетно искать в этом образе действенных черт, отличающих сильный характер, выдвинувший этого бедняка во главу движения. Образ Гончара задан режиссером раз и навсегда. Гончар повернут к зрителю одной своей репрезентативной стороной — он превращен в «простой рупор духа времени» (Маркс). Актеру раз и навсегда задана определенная маска, которую он с неподвижностью манекена несет через всю картину. Прекрасен и мужественен, но безжизненно неподвижен этот лик. Роль Семена как руководителя восстания, таким образом, не выявлена. Правдивы черты общих контуров восстания и расстановки классовых сил. Полноценно трагичное и мужественное лицо Семена. Но между этими двумя полюсами — общими контурами и статическим лицом — лежит провал, образованный отсутствием сюжетных столкновений и конфликтов, связей, поводов к взрыву страстей.

Арт. Сердюк в роли Семена Гончара в фильме реж. А. Кавалеридзе «Колиевщина». Оператор Топчий. Производство Киевской кинофабрики Украинфильм

В картине, например, лишь двумя-тремя точками намечены взаимоотношения Семена Гончара и Железняка.

Взаимоотношения Гончара с повстанцами также совсем не показаны. Масса повстанцев либо скачет на конях, либо в огромной скорби шествует к месту казни. Между немногими известными нам по именам повстанцами и Семеном существует только общелогическая связь.

Кроме Семена Гончара в «Колиевщине» выведено свыше 20 других действующих лиц, причем роль многих ограничивается двумя-тремя штрихами. Крыга, невеста, ее мать, дед и бабка Семена, слуга в корчме,

башмачник, корчмарь, его дочь, солдат Булатов, Потоцкий, пан Серко, Гонта, Железняк, поп Дионисий, арендатор, эконом пана Серко, эконом и управляющий Потоцкого, петербургский вельможа, генерал, уманский губернатор и другие — удивительно ли что такое обилие эпизодических персонажей заслонило центральный образ, оттеснило его на задний план?..

Все это говорит о том, что в «Колиевщине» Кавалеридзе, правильно охватив материал **вширь, не проник вглубь** характеров эпохи, ограничившись скульптурно статическим, т. е. далеко не полноценным их отображением. Наш анализ композиционных приемов режиссера должен помочь ему в преодолении инерции некритического привнесения в кинематограф методов другого искусства.

Но может быть я поспешил с нравоучениями? Может быть в этом, опередившем историческую науку, фильме четкий абрис общих контуров событий важнее разработки отдельных характеров?

Ведь на такую точку зрения стали некоторые критики, в частности автор большой обзоровой статьи о путях украинской советской кинематографии, в одном из последних номеров украинского критического журнала «За марксо-ленинскую критику». Эта критика берется утверждать, что в «Колиевщине» даны широкие художественные обобщения, яркие, реалистические, выпуклые образы, в которых даны живые типы и характеры эпохи» (журнал «За м.-л. критику» № 11, 1934 год, стр. 15).

Общая пресса не ставила перед собой специальной задачи — выйти за рамки социологической оценки произведения. Общая пресса оставила на долю специальной кинокритики нечто большее, чем общая оценка произведения. «С точки зрения марксизма-ленинизма один социальный анализ — недостаточен, потому что он дает только одну сторону художественного произведения, а не берет это художественное произведение во всей его ценности» (Б е с п а л о в, доклад на пленуме ССП). Положительная социальная оценка к тому же никак не означает апологетики произведения. Наоборот! Режиссер, добившийся такой существенной перестройки мировоззренческих позиций, нуждается в особо бдительном подходе, в особой чуткости критики. Не прикрывать глаза на недостатки, не абстрагироваться от того, что есть в произведении — должен критик.

Итак, мы разошлись с вышецитированным критиком. Он считает образы «Колиевщины» — «яркими, реалистическими, выпуклыми», создающими «типы и характеры эпохи».

Я считаю, что Кавалеридзе не создал мощных характеров эпохи.

Кто из нас прав?

Ответ на этот вопрос глубоко принципиален и достоин широкого обсуждения, так как в нем заключается нечто более общее, более широкое, чем «Колиевщина».

Дело в том, что «Колиевщина» является наиболее талантливым, мировоззренчески и художественно цельным произведением из целого направления, широко распространенного в украинской советской кинематографии. Картины Кордюма «Последний порт» и «Мирабо», Штрижака — «Каховский плацдарм», Животовского — «Рейд», незаконченная картина Ржешевского — «Океан», Шпиковского — «Гегемон» и ряд других представляют собой на разных этапах и с некоторыми вариациями явления одного порядка. Одни ремесленно, другие — дилетантски, третьи — вообще бездарно, четвертые — с проблесками неверно направленного таланта — все они совершают одну и ту же принципиальную ошибку. Вдохновляясь темами действительно огромного социального звучания, авторы этих фильмов строят свои произведения, заботясь, главным образом, о том чтобы не сузить масштаба. Гоняясь за ложно понятой масштабностью, понимая идейную значимость фильма, лишь как величину двух измерений, забывая о глубине, — авторы этих фильмов приносили в жертву ложно понятой масштабности все — и **в первую очередь живых людей.**

Основной характерной чертой всех этих картин является неумелое и неправильное стремление к достижению художественной выразительности. Статика, поза, патетический жест, декламация, важность движений, необычайность ракурсов — вот перечень изобразительных средств, которые подменяли авторам вышеуказанных фильмов всю творческую палитру.

Слов нет, путем многочисленных и болезненных перес'емок и монтажных ухищрений некоторым режиссерам удалось создать отдельные впечатляющие батальные эпизоды или другие массовые сцены, волнующие зрителя. Но стоит сравнить эти одиночные аргументы с потрясающей страстностью и впечаляемостью сцены из «Чапаева», когда Чапаев идет в контратаку против «психической» атаки белых; или сцены из «Юно-

сти Максима», когда происходит разгром рабочей демонстрации и Максим произносит свои первые революционные слова, — стоит произвести это сравнение и защитники «бесхарактерных эпопей» принуждены ретироваться, уйти в тень... до следующей картины. Их не так-то легко сбить со своих позиций. Ведь дать схематическую, полную статики «эпопею», спрятать собственное бессилие (или в лучшем случае — художественную бедность) за политической актуальностью темы, за импозантностью массовых сцен, за новизной материала, за кажущейся значительностью медленного жеста и патетической фразы — легче, чем создать один, волнующий, человеческий характер.

«Колиевщину» и ее автора нельзя механически присовокупить ко всем остальным в этом ряду. Талантливость ставит его особняком. Однако медвежью услугу делают автору «Колиевщины» критики, снимающие основной недостаток «Колиевщины», — отсутствие полнокровных характеров, — отказывающиеся от всестороннего анализа его творческого метода. Этим самым несвоевременно они (критики) демобилизуют режиссера в его борьбе за овладение методом социалистического реализма.

Нельзя об'яснять медлительность, статичность, позировку и декламационность диалогов одним скульптурным происхождением. Во времена оны на Украине двигались медленно, ездили на волах, говорили растягивая слова. Спешить было некуда... Символом рабской, угнетенной страны были волы... Волы малоподвижные, медленно жующие свою жвачку и также медленно движущиеся по нескончаемым степным дорогам под невозмутимое «цоб-цобе». Весь идиотизм крестьянской жизни, о котором писали и против которого боролись Маркс, Энгельс, Ленин и Сталин, — нашел свое внешнее выражение в этих рабских темпах, чуждых культуре, свойственных людям, которым некуда больше спешить, которым жизнь не сулит ничего хорошего...

Подобает ли режиссеру Кавалеридзе, находящемуся на, безусловно, под'емном этапе своего творчества, культивировать эти рабские темпы, мешающие развитию его мастерства.

Кадр из фильма реж. А. Кавалеридзе «Колиевщина». Оператор Топчий. Производство Киевской кинофабрики Украинфильм. На фото справа арт. Антонович в роли Железняка

Кавалеридзе, безусловно, нуждается в дружеской и благожелательной, квалифицированной и принципиальной критике, умеющей и желающей сказать режиссеру правду о его работе.

Это тем более важно, что ошибки Кавалеридзе служат знаменем для целого ряда других режиссеров, которые прикрываются им как щитом, против резкого и настойчивого напора действительности, требующего от них решительной перестройки.

О работе артистов легко говорить по поводу «игрового» фильма. В «Колиевщине» же игры мало. К работе актеров в этом фильме больше подходит термин — «позирование».

Остановимся на том же Семене Гончаре. Артист Сердюк представлял для режиссера исключительно благодарный материал для лепки образа Семена Гончара. Сердюк — артист театра «Березиль», театра, во главе которого в течение ряда лет стоял националист Курбас, насаждавший враждебную социалистической действительности и методу ее искусства театральную систему. Вместо реалистической манеры актерской игры Курбас прививал артистам «Березиля» символизм и схематизм, памятуя слова Гегеля о том, что «в символе, или даже в сравнении, образ кроме идеи, им выражаемой, всегда представляет другие, посторонние идеи». Зашифровывая образы, прикрываясь декларациями о новаторстве, экспериментаторстве и проч., Курбас делал на театре свое контрреволюционное дело, подавая действительность искаженной, двусмысленной, дающей повод к враждебным трактовкам.

Привычный к режиссерским экспериментам артист Сердюк послушно позволил Кавалеридзе лепить из себя скульптурно неподвижный образ. Внешние данные Сердюка — крайне благоприятны для передачи образа Семена Гончара. Желая помочь режиссеру как можно выпуклее и убедительнее создать образ Семена Гончара, Сердюк, направил все свои усилия на достижение наибольшей выразительности лица.

И здесь режиссеру и актеру посчастливилось. Отдельные кадры — крупные планы Семена Гончара—поражают самого придирчивого критика суровой и скупой выразительностью, порой компенсирующей зрителя за бедность драматического действия и неубедительность звучания диалогов. Особенно запечатлелся у меня в памяти кадр из предпоследнего эпизода картины, когда закованный в цепи и тяжко пытаемый Семен Гончар бросает в лицо своим палачам:

— Будет время... скажут и палачу, скажут и его пану...

Сквозь даль веков доходят до нас эти слова благодаря прекрасной игре Сердюка. Артист воплотил в своем лице слова песни о Стеньке Разине: «но лицо не изменили казни страх и пытки боль».

Лессинг, восхищаясь Лаокооном, говорит, что он желал бы уметь «перенести эти муки так, как переносит их этот великий человек». Но в страдающем Семене Гончаре есть большее, чем в Лаокооне, это — его одухотворенность, уверенность в грядущей победе своего дела, того дела, за которое он отдает свою жизнь.

Нетрудно представить себе, как сильно зазвучал бы образ Семена Гончара, если бы сюжет картины дал возможность режиссеру и артисту развить этот образ всесторонне, в разных типичных столкновениях, если бы ему дали развернуть во всей его индивидуальной неповторимости мощный и трагический характер вождя колиев.

Остальным артистам в «Колиевщине» еще меньше простора, чем Сердюку. Им приходится буквально двумя-тремя штрихами давать представление о той или иной социальной группировке.

Артистам Красенко (колий Крыга) и Надемскому (поп Дионисий) удалось в одной из финальных сцен создать надолго остающуюся в памяти группу. Поп Дионисий «благославляет» идущих на казнь колиев. Крыга — возрастом старше и духом слабее, чем Семен Гончар. Его скорбная, согбенная фигура покорно склоняется к руке и кресту попа Дионисия. Лицо Крыги, обращенное к попу, предельно скорбно. Но мы уже видели в «Колиевщине» тупоскорбные, покорные своему страданию лица крестьян. Лицо Крыги — иное. В нем — целая гамма переживаний.

Я разглядел в этом лице немой вопрос: «Каков твой бог, отче, если он предал наше праведное дело в эти кровавые и подлые руки?» Пред лицом смерти Крыга не может резко и сильно, подобно Семену Гончару, бросить вызов палачам и их панам. Но в лице Крыги есть и оттенок сомнения по поводу чистоты самого попа — предателя и изменника, еще недавно осенявшего своим знаменем повстанцев, идущих на подвиг.

В других местах артист Красенко — пассивен, маловыразителен. Но я глубоко-

убежден, что над этим артистом надо работать. Бедная артистическими кадрами украинская советская кинематография напрасно не использует шире артиста Красенко.

Я говорил о том, что в указанной выше сцене прекрасны оба — и Красенко и Надемский в роли попа Дионисия. Надемский, признанный знатный человек украинской советской кинематографии — известен как мастер расцветить яркими тонами порой совсем маленькую эпизодическую роль. Вот и в «Колиевщине» Надемский создал двумятремя штрихами прекрасный, далекий от штампа образ попа-предателя, попа-иезуита, попа-убийцы. В сцене совещания казацкого старшины, в сцене прощания Крыги с жизнью и в других, Надемский нашел массу экономных и непрямолинейных черт, чтобы выразить всю глубину подлости этого образа, сперва ядовито нашептывающего старшине, что восставших бедняков надо предавать жестокой казни, а потом выступающий в роли «душеприказчика» казнимых.

Поп Дионисий смотрит сверху вниз на Крыгу. Изгибами бровей и рта он придал лицу маску лицемерного смирения. Дескать, все мы под богом ходим. Но узко прищуренные глаза выдают его с головой. В глазах сосредоточилась вся подлость: тут и торжество победителя, тут и издевка над побежденным, тут и последние оттенки еще неисчезнувшей внимательной трусости — как бы, мол, казнимый да не выкинул чего перед казнью...

Роль Железняка, примазавшегося к движению и предавшего его, кулака-хуторянина, артист того же «Березиля» Антонович исполняет схематично и невразумительно. Когда он произносит речь на раде казацкой старшины лицо его и вся фигура беспрерывно подергиваются. Если эта дрожь, подчеркиваемая крупными планами, должна передать волнение, то режиссер и актер избрали неудачный натуралистический прием. Игра Антоновича не запоминается.

У артиста Марьяненко, исполнявшего роль казацкого старшины Железняка, было немногим больше простора, чем у Антоновича. Образ льстивого и ограниченного, откормленного старшины-помещика дан в этих рамках выпукло. Конечно, эта выпуклость— выпуклость барельефа. Нет движения, нет столкновений, но где же им быть, когда режиссер не дает их артисту.

Я многократно смотрел «Колиевщину». Я силюсь собрать в своей памяти образы картины, разобраться в игре остальных артистов. Персонажи картины возникают в более или менее рельефной схожести соответствующей их социальной группе. Но при всей благосклонной внимательности трудно разглядеть в них самостоятельные кинообразы. Но мы не имеем оснований для того, чтобы упрекать артистов, получивших так мало места и так мало действия для своих ролей.

Если б мы давали оценку действующим лицам «Колиевщины» с точки зрения скульптуры, то мы б отметили с большим и об'ективным вкусом подобранный ансамбль для позировки.

Оператор Топчий, художник Симашкевич — даровитая молодежь, вот уже ряд лет сопровождающая Кавалеридзе на его творческом пути. Они верные спутники его исканий, неудач и побед.

Справедливость требует указать, что на пути к социалистическому реализму Топчий обогнал режиссера. Фотография Топчего— реалистична, красочна, проста. Трагедийность сюжета «Колиевщины» он подчеркивает не натуралистически — темными красками, а особой заботой о наиболее четком высвечивании лиц. При бедности драматического действия картины четкое и правильное высвечивание лиц играет особо ответственную роль. Топчий попал в не совсем обычную для кинооператора обстановку, когда все средства выразительности сосредоточены в лице — статичном, хоть и скульптурно выпуклом. Когда мы говорили выше о замечательной выразительности статических сцен, то этим самым мы воздавали должное и мастерству оператора, который с виртуозной изобретательностью сообщил плоским изображениям почти трехмерную выпуклость.

Потрясающи с точки зрения операторского мастерства общие планы. Кадры мчащихся повстанцев по стереоскопичности, живописности, простоте композиции являются образцами непревзойденного искусства.

И на крупном, и на общем плане, и на зимней и на летней натуре, и в павильоне Топчий находит своеобразные приемы для достижения наибольшего реалистического эффекта, сохраняя вместе с тем цельность стиля фотографий всей картины. Работа Топчего является ярким аргументом в пользу того, что оператор, которого в картине «не видно», вместе с тем может быть замечательным мастером. Серо-черным теням Топчий придает богатство оттенков и стереоскопичность, при этом никогда не увлекаясь достижением самодовлеющих эффектов.

Искусство художницы Симашкевич остается как-то в тени. Кавалеридзе ушел от ирреальных бархатных фонов, но «декорация» и поныне у него не в почете. Реальная обстановка действия у него только намечена, но никогда не разрабатывается. А если вспомнить, что картина бедна действием, что особенно бедны действием «павильонные» сцены, что мизансцены преимущественно разрешаются на крупном плане, то станет ясным, что Симашкевич не могла развернуть в «Колиевщине» своих творческих данных.

Композитор Толстяков не просто «сочинял» музыку. Он, подобно Кавалеридзе, старательно изучил эпоху, ее мелос и нашел в нем типичное для создания в музыке колорита того времени. Картина богата украинской народной музыкой и песнями, которые подаются в созвучии с отображаемыми событиями. Композитор и режиссер хорошо понимают друг друга и музыкально-звуковое оформление картины органично связано с происходящим на экране действием.

Отдельные места особенно запоминаются. Так например прекрасно разработана музыкальная сторона эпизода в корчме, где пение в самой корчме и доносящаяся из села отдаленная свадебная музыка создают ощутимое впечатление надвигающейся бури.

Музыка «Колиевщины» далеко не везде оригинальна. Толстяков многое позаимствовал из народного мелоса. Тем лучше для фильма. В связи с работой Толстякова возникает вопрос: нужна ли каждой картине оригинальная музыка, и в какой мере.

Отдельные компоненты «Колиевщины» — работа артистов, оператора, художника и композитора — свидетельствуют о том, что Кавалеридзе умеет подбирать соратников по работе над фильмом. Но рассмотрение работы оператора, артистов, художника и других показало, что «мертвый хватает живого»: элементы непреодоленного старого в творческом методе Кавалеридзе связывают руки его товарищам, не могущим развернуть свое мастерство, в основе которого лежит динамика, служба динамичному, действенному искусству кино.

Творческий путь Кавалеридзе — прекрасная иллюстрация этого процесса. Еще недавно только скульптор-формалист с ограниченным символистическим мышлением, с мировоззрением несвободным от буржуазно-националистических влияний — Кавалеридзе совершает в социалистическом искусстве сложный, диалектически противоречивый путь роста.

Кавалеридзе преодолевает буржуазно-националистические влияния. Он настойчиво преодолевает формализм. Мы попытались выше проанализировать этап на творческом пути Кавалеридзе. Преодолевая национальную ограниченность и ограниченность скульптуры (относительно кино), он упорно и настойчиво идет к высотам подлинного мастерства.

Кавалеридзе должен понять, что скульптурная неподвижность и медлительность, доминирующие в его картинах, тоже являются пережитком националистического, ограниченного, рабского, несовместимого с его мастерством.

Награжденный советской властью высшей наградой, Кавалеридзе был среди тех, кто слышал обращенную к Довженко реплику товарища Сталина — «за ним долг — украинский Чапаев».

Эти слова вождя относятся ко всей кинематографии советской Украины, неот'емлемой части и форпоста великого СССР. Они относятся и к Кавалеридзе. Они зовут, вдохновляют и устремляют к новым высотам мастерства.

И непременным условием в борьбе за это мастерство является принципиальная откровенность, правдивая критика.

Арт. И. Новосельцев в роли биолога и арт. В. Толстова в роли проводника. Кадр из фильма режиссера В. Шнейдерова «Золотое озеро». Оператор А. Шеленков, производство Межрабпомфильм

Советский приключенческий фильм[1]

В. ШНЕЙДЕРОВ

«Золотое озеро» — первый советский приключенческий фильм. «Можно смело сказать: первый шаг в создании советского приключенческого фильма сделан в общем удачно. Будем надеяться, что счастливое начало найдет себе достойное продолжение в картинах еще более совершенных», — пишет «Правда» в своей рецензии на «Золотое озеро».

Что это значит? В первую голову, это обозначает, что победил жанр, что этот жанр близок советскому зрителю, любим им и пользуется полным успехом у самой разнообразной аудитории.

Во вторую голову, это успех самой картины, которая, конечно, как мы сами считаем, не лишена еще многих и многих недостатков, связанных с освоением этого нового для нас увлекательного и сложного вида кинопроизведений.

Советских приключенческих фильмов до сих пор не существовало. «Золотое озеро» является первым пробным шаром в области работы над этим, как оказалось, весьма сложным и специфическим жанром кинофильмов. Этот фильм только прощупывает те основные пути, по которым должна пойти советская приключенческая картина, в корне отличная от заграничных приключенческих фильмов, в массе своей довольно примитивных в драматургическом отношении

[1] Редакция отмечает дискуссионность ряда изложений статьи т. Шнейдерова и в частности считает неверным утверждение автора о „неполноценности" для зрителя неигрового фильма.

и работающих только набором «приключений» и динамической сменой их.

Чрезвычайно возросший в своих требованиях советский зритель не принимает фильма только «занимательного». Он требует от автора кинофильма (пусть это будет самый легкий жанр) реализма, во всех, даже самых ничтожных эпизодах этого произведения. Если за границей выпускают на экран «изящный пустячок» развлекательного порядка, где неизвестно откуда взявшаяся красавица прекрасно поет и танцует в блестящих декорациях мюзик-холла, а неизвестно откуда попавший в этот мюзик-холл красавец (сын миллиардера) в нее влюбляется и они, после ряда помех, возникших по прихоти сценариста, в конце соединяются в счастливом «хэппи-энде»; то может быть массовый потребитель кинопродукции за границей — уставший клерк и деградирующий мелкий буржуа — не ставит никаких вопросов автору. Им достаточно миража павильонной мишуры и экзотики калифорнийской природы. Им достаточно роскошных нарядов и улыбок очаровательных девушек, в совершенстве владеющих техникой ношения шелка и страстного или нежного (в зависимости от специфик картины) об'ятия с любимым. Они не ставят никаких «коварных» вопросов. Кто эти люди — герои фильма? Как это и почему это случилось? Почему возникла именно эта ситуация, а не другая? Могло бы так случиться в жизни или нет? и т. д. и т. п.

Заграничному мещанину, «коммерческому» зрителю здравый смысл в фильме не всегда требуется. Он удовлетворяется своего рода феерией красок, декораций, костюмов, человеческих тел, хорошего сложения и набора красивых лиц обоего пола.

Первый советский кинофестиваль, на котором была представлена последняя продукция мировой кинематографии, блестяще показал (что признали и все иностранные гости), что в кинематографии побеждают не только высокая техника и формальное мастерство, а искусство, причем искусство страстное, реальное и умное, не оторванное от живой жизни и могущее полноценно развиваться, только будучи искусством передового класса. Именно поэтому победила умная кинематография — советская. Распределение премий, оставшихся после высшей награды, доставшейся нашим произведениям, показывает, что их заслужили только наиболее умные, отражающие реальную действительность фильмы. Ни одна пустая «массовая» заграничная картина премии не получила, несмотря на то, что именно этими блестящими пустышками заполнено большинство экранов мира.

Кинокартин за границей выпускается в год несколько сотен. На фестиваль попали отборные из отборных. Анализ этих картин ясно показывает, что только реалистическое произведение, произведение, реально отражающее действительность, может быть признано высококачественным и оценено как более или менее полноценное.

Перейдем теперь непосредственно к приключенческому фильму. Нам придется говорить только о заграничном приключенческом фильме, так как такового советского пока мы не имеем.

Какого типа приключенческий фильм мы имеем за границей? Чистый приключенческий фильм можно разбить на две категории: первая — почти всегда бессмысленный, ни чем не оправданный поток голых положений и приключений — фильмы Пирль Уайт, Руфь Роллан, Гарри Пиль, ковбойские, бандитские и иные, где некий трогательный и благородный герой борется с гнусными негодяями. Борьба идет с переменным успехом и кончается победой добра над злом. Второй тип приключенческих фильмов — это фильмы о «Диком Западе» (Вильям Харт, Мильтон Сильс, Банкрофт, Уоллес Бири и др.). Это уже более, а моментами и целиком умный фильм. В плеяде этих картин мы имеем ряд блестящих произведений мировой кинематографии. Условно к этого типа фильмам я отношу и такие фильмы, как «Нападение на Виргинскую почту», «Чанг», «Белые тени южных морей» и ряд других замечательных картин. Условно потому, что эти фильмы не чисто приключенческого типа, а приключенческо-психологические, на экзотическом окраинном или тропическом материале. Наряду со спецификой обычного психологического фильма имеется значительный элемент авантюрно-приключенческого жанра, что позволяет считать их образцами высшего класса художественного приключенческого фильма.

Этот второй тип приключенческого фильма характерен своей реалистичностью и правдивостью. Он в той или иной мере правдиво показывает жизнь и борьбу людей с суровой природой, злыми силами буржуазного общества (бандиты в «Виргинской почте», европейцы-колонизаторы в «Белых тенях» и т. п.), создает героев определенного класса, показывает в известной мере правильный географическо-этнографический

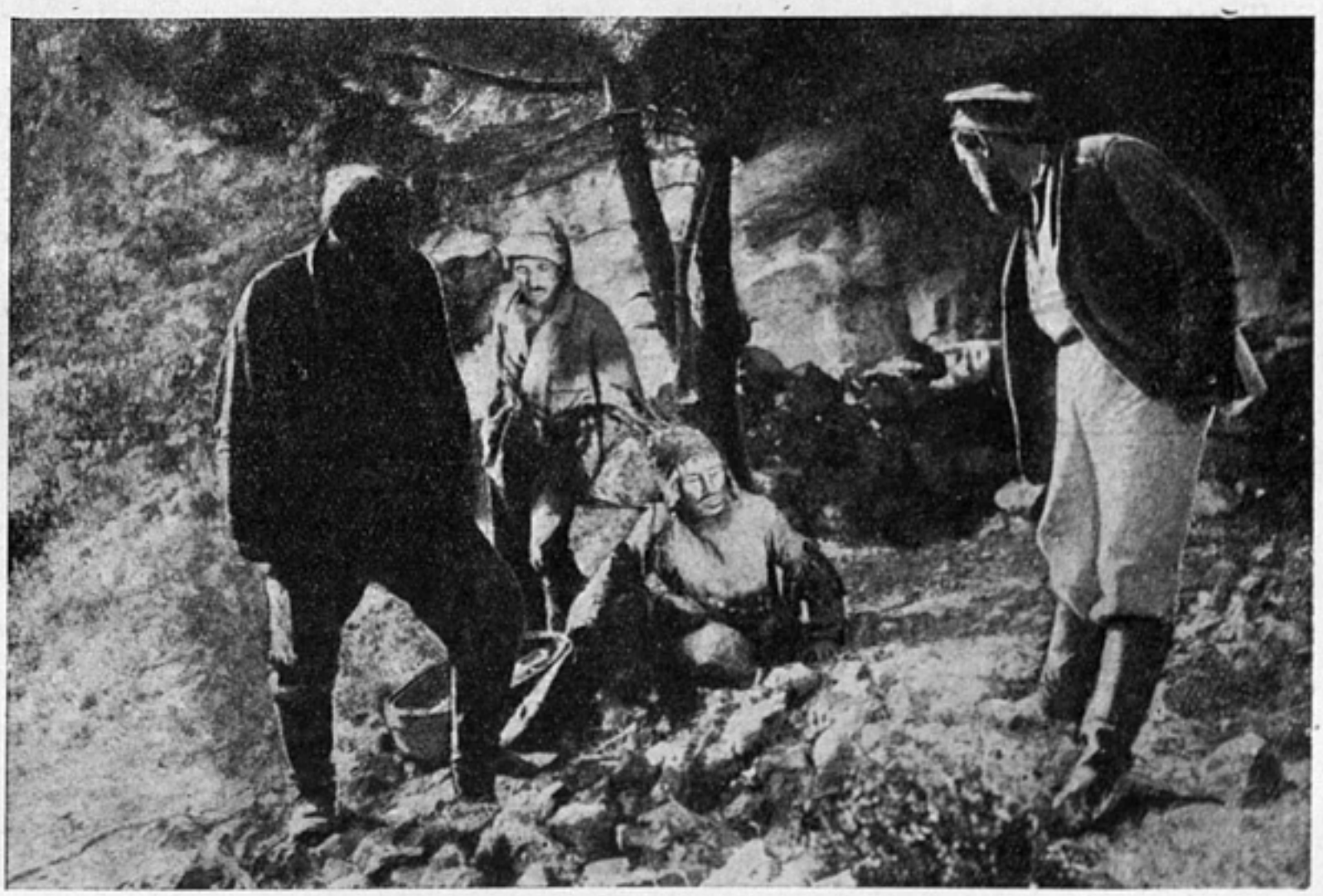
материал, служащий фоном развивающейся интриги.

В работе над советским приключенческим фильмом мы можем брать за образец только лучшие из фильмов второго типа, используя, однако, и кое-что из фильмов первого типа. Попытки создания советского приключенческого фильма первого типа, т. е. голо приключенческого фильма, только фильма «положений» и «ситуаций» и некритическое его воспроизведение на нашем экране обречены на провал у советского зрителя, требования которого неизмеримо возросли. Опыт фильмов приключенческо-познавательных и приключенческо-психологических, примером которых могут служить лучшие из фильмов старого типа, должен быть нами освоен в нашей работе при условии нашего осмысливания этой формы, внедрения нашего содержания в эту форму, переключения героя этого фильма на работу для нас и на нас. Герой заграничного фильма — индивидуалист-одиночка, выдвигающийся на поверхность благодаря своим положительным качествам, воле и уменью бороться (с природой или с злыми людьми), у нас превращается в лучшего человека нашей страны, социалистического героя, защищающего свою родину, побеждающего классового врага (в какие бы формы последний ни маскировался), побеждающего суровую природу или трудности стройки.

Таким образом содержание советского приключенческого фильма рисуется довольно четко и ясно. Это фильм, показывающий борьбу советского героя с суровыми силами природы, с трудностями экспедиционной работы, с трудностями какого-нибудь ответственного строительства, воздвигаемого в тяжелых природных и иных условиях, показывающий борьбу за охрану наших границ и т. п., как ряд условий, необходимых для победы социализма.

Эта основная идея фильма передается не широким раскрытием образа героя и борющихся с ним отрицательных элементов, как это делается в обычном психологическом фильме, а показом героя в определенном действии и в определенной обстановке с обрисовкой его сразу несколькими мазками, с наделением его готовыми, типичными для него качествами. Если в психологическом фильме зритель только к концу картины познает своего героя во всем его многообразии и в борьбе его внутренних психологических противоречий, в преодолении которых он и создает определенный характер, то в нашем приключенческом фильме герой сразу наделяется определенными чертами характера и качествами, типичными для определенного советского героя (смелость, честность, прямота, настойчивость, твердость, доброта и т. п.).

Кадр из фильма режиссера В. Шнейдерова «Золотое озеро». Оператор А. Шеленков, производство Межрабпомфильм



Кадр из фильма режиссера В. Шнейдерова «Золотое озеро». Оператор А. Шеленков, производство Межрабпомфильм

Фильм посвящается не раскрытию образа героя, а демонстрации его поведения в заданных, заведомо трудных и тяжелых условиях. Цель создания таких фильмов — воспитание новых и новых кадров советских героев, призыв молодежи нашей страны, в первую голову пионеров и комсомольцев, к подражанию этим героям, призыв молодежи к замечательной опасной и трудной работе в экспедициях, на фронтах труда и защиты нашей родины. Этот тип фильма С. Динамов определил как фильм «опасный».

Не показ того, как в наших условиях человек борется с собой, создавая из себя советского героя, а показ того, как советский герой в данных условиях борется и побеждает, вот что характерно для фильма такого рода.

Теперь об архитектонике советского приключенческого фильма. Мы уже знаем, что этот фильм целиком построен на борьбе двух начал, на борьбе противоречий, на действии и контрдействии. Первое, идущее под знаком плюса, — герой, второе, идущее под знаком минуса,—суровая природа, классовый враг, трудности того или иного порядка. Всегда и обязательно плюс любой ценой побеждает минус. Всегда минус пытается сорвать, затормозить, помешать. Минус — враг, он строит свои помехи на каждом шагу. Плюс неизменно борется, продвигаясь вперед, побеждает козни врага и в итоге выходит полным победителем. Плюс в конце фильма неизбежно создает советский «хэппи-энд», ибо он непобедим, ибо он — то новое, то советское и партийное, что является бесспорным победителем во всякой борьбе. Победа нашего героя неизбежна, она является логическим завершением борьбы нашей системы с капиталистическим миром, его остатками в нашей стране и с суровой природой, которая неукоснительно побеждается большевиками.

Советский приключенческий фильм может иметь любую форму: экспедиционного фильма, фантастического, научного, комедийного и т. п.

Мы избираем своей областью именно экспедиционный фильм, т. е. такой фильм, действие которого происходит в определенной географической и этнографической среде и который несет вторую нагрузку — является

познавательным, показывает в увлекательной сюжетной форме ту или иную страну, на фоне которой разворачивается его интрига.

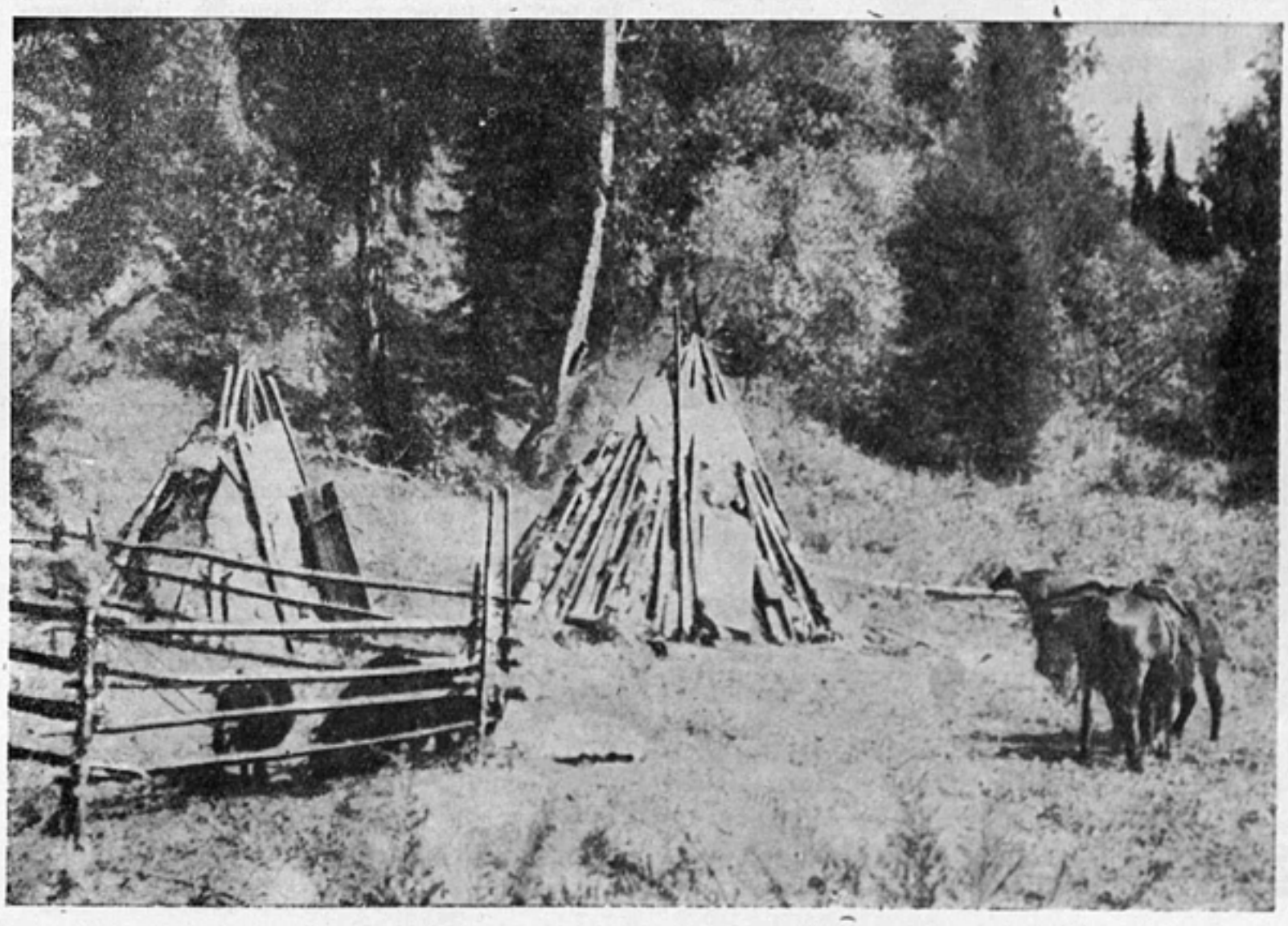
Построение приключенческого фильма, обязательно фильма умного, реально отражающего нашу действительность (если фильм фантастический, то это — научная фантастика), должно строиться по классическим законам авантюрного романа. Каждый эпизод локализован в себе и несет разрешение определенного конфликта, одновременно создавая ситуацию для нового конфликта. Конфликт следует за конфликтом. Борьба двух начал развивается стремительно, как поединок на саблях. Только разрешился один эпизод, как возникает другой, стремительно сменяя в своем беге предыдущий. Классическим образом техники построения этого типа фильма могут быть замечательные авантюрные романы Дюма или Сю, блестяще разрешающие задачу стремительного разворачивания сюжета (по форме), дающие невероятную авантюрность фабуле, четко обрисовывающие обстановку местности и несколькими меткими чертами характеризующие героя и его врагов.

Изучение лучших классиков авантюрного романа, изучение материала колониального романа, изучение авторов фантастических, приключенческих произведений, изучение наконец трудов экспедиционных авторов и описателей природы, начиная с Дюма и Сю, включая Лондона, Конрада, Жюль Верна, Киплинга и Арсеньева, знакомство с подвигами героев Советского союза, наших замечательных экспедиционных работников (Миклуха-Маклай, Пржевальский, Козлов, Шмидт, Крыленко, Горбунов, Кулик и др.), изучение материалов и отчетов работы советских экспедиций и пр. могут послужить основой для создания наших приключенческих фильмов.

Все эти материалы могут быть канвой, на которую должен быть наложен рисунок подлинного приключенческого фильма, не берущего отдельный эпизод и широко раскрывающий его, а конденсирующего ряд эпизодов и подающего их в динамической смене захватывающих приключений.

В избранном нами типе приключенческого фильма, в экспедиционном фильме, к авантюрно-приключенческой фабуле прикладывается подлинный географическо-этнографический материал той или иной страны, на фоне которой развивается действие фильма. Но этот географическо-этнографический материал не должен быть просто фоном. Он должен стать одним из основных ингредиентов фильма, он должен работать и быть лишенным поддельной экзотики. Подкрепле-

Кадр из фильма режиссера В. Шнейдерова «Золотое озеро». Оператор А. Шеленков, производство Межрабпомфильм



ние приключенческого фильма материалом подлинного показа природы данной страны, введение подлинного этнографического материала, народной национальной песни и музыки поднимает наш приключенческий фильм на более высокую степень — делает его не только развлекательным и «героически воспитательным», но и познавательным, этим самым резко отличая его от фильма буржуазного, где реалистический показ страны, на фоне которого разворачивается действие, всегда исключен, и если показывается природа и быт людей, ее населяющих («Чанг», «Нанук» и пр.), то это делается в искаженном, экзотизированном виде, отображающем буржуазное отношение к этому материалу.

Мне пришлось немало поработать в области экспедиционного фильма и сделать ряд картин экспедиционно-очеркового типа, лишенных игрового сюжета и участия живого героя. Эти фильмы, прекрасно принятые прессой, критиками и имеющие свою специальную аудиторию, при выходе на общий экран не пользовались таким вниманием зрителей, которое те уделяли игровым или так называемым «художественным» фильмам. Это означает не что иное, как недобор широкого зрителя, требующего четкой сюжетности и героев. Термин «художественный» я ставлю в кавычки, так как могут быть игровые нехудожественные фильмы и, наоборот, документальные, подлинно художественные, как например «Три песни о Ленине», — безусловно, художественный фильм.

Зритель хочет видеть на экране героя, хочет волноваться за его судьбу и переживать вместе с ним его приключения в далеких и малоизвестных странах. Такое положение для меня сейчас бесспорно. Очевидно, что очерковый фильм полнометражным быть не может. Очерковый фильм возможен только как короткометражка, придаваемая к полнометражному «художественному» (игровому) фильму так же, как сейчас придается к нему хроника, любимая публикой в виде дополнения к программе и нетерпимая в виде полнометражной картины (исключая, конечно, особо актуальную полнометражную хронику типа «Челюскина», которая, кстати сказать, только выиграла бы, если бы была короче).

Таким образом изложенное выше намечает некоторые характерные черты советского приключенческого экспедиционного фильма. Его признаки — сюжетность, динамичность, стремительное разворачивание интриги в авантюрной фабуле, герой с заранее заданными чертами характера, стремительная смена эпизодов и реалистичность материала в целом. Не приключения ради приключений, а приключения ради определенной, четко поставленной цели и достижение героем этой цели через преодоление препятствий.

Одновременно с вопросом разработки методики советского приключенческого фильма во всей остроте встает вопрос о создании кадров специально приключенческих актеров, пригодных к длительному пребыванию в экспедициях (учитывая известную суровость жизни в них), тренировка этих актеров и высокое качество их профессиональной актерской работы.

Повидимому, в этой работе широко пользоваться актерами театральными не придется. Не всякий театр отпустит своего работника на 4—5 месяцев в дальнюю экспедицию. Не всякий актер окажется полноценным участником экспедиции с ее переходами, лагерной жизнью и работой, зачастую в нелегких климатических и природных условиях. Здесь нужна физическая подготовка, соответствующие психотехнические данные и надлежащий склад характера.

Все это говорит о том, что кадры экспедиционных приключенческих актеров надо создавать и закреплять по окончании сделанного фильма.

Наряду с актерским вопросом стоит и вопрос технического оснащения наших экспедиций, вопрос с'емочной и звукозаписывающей аппаратуры, вопрос обработки заснятого материала в экспедиции, собирание кадров «приключенческих», драматургов-сценаристов и т. д. Целый комплекс вопросов стоит перед творческими работниками советской кинематографии, посвящающими себя работе на новом и трудном фронте приключенческого фильма.

Кстати, следует сказать, что у нас, в СССР, людей, целиком посвятивших себя проблеме приключенческого фильма, почти нет. Пока я один декларирую свою преданность этому жанру. Больше нет ни одного режиссера, который сказал бы, что он будет работать целиком в этом жанре, изыскивая пути его построения.

Моя творческая группа искала в «Золотом озере» путей создания советского приключенческого фильма. Во многом мы шли на ощупь. Многое нам надо было открывать наново и изобретать то, что давно изобретено американцами, так как делать, как мы уже говорили выше, советский при-

ключенческий фильм для советского зрителя это далеко не то же самое, что делать за границей просто приключенческий фильм.

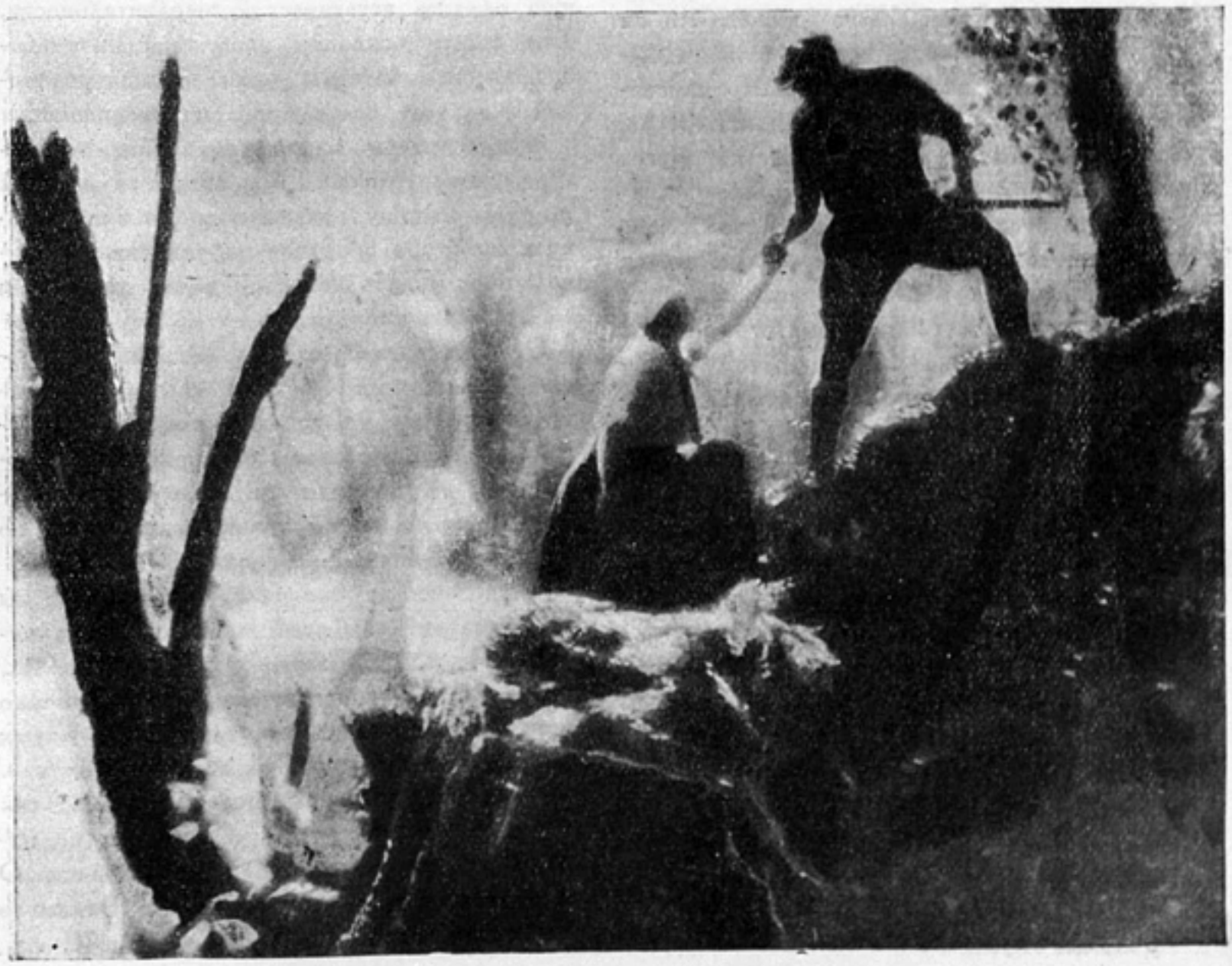
Задача советского приключенческого фильма—в живой и увлекательной форме, в смене динамических эпизодов, в смене захватывающих правдоподобных приключений показать прекрасные дела наших замечательных героев, строящих такую страну, которой еще никогда не существовало в мире.

Задача советского приключенческого фильма — звать миллионы людей на новые и новые подвиги, на усиление мощи нашей замечательной родины, на защиту ее границ, на изыскание ее богатств, скрытых в необ'ятных просторах шестой части мира. на наслаждение ее изумительными красотами.

Приключенческий фильм — большое политическое дело. Советский зритель любит этот жанр. Советские киноработники должны бросить свои лучшие силы на создание целой серии таких фильмов.

Приступая к новому приключенческому фильму «Джульбарс» (по материалу Эль-Регистана), я со своей группой вызываю моих коллег на социалистическое соревнование, на создание новых, лучших приключенческих фильмов. И если моя группа будет в этом соревновании побеждена, то это наше поражение будет нашей победой, так как мы убеждены, что сделаем хороший фильм, и наше поражение будет обозначать, что кто-то другой **сделал фильм** еще более совершенный.

Кадр из фильма режиссера В. Шнейдерова «Золотое озеро». Оператор А. Шеленков, производство Межрабпомфильм



Грезы духовидца[1]

(О книге Б. Балаша „Дух фильмы“

М. БЛЕЙМАН

I

Кинематографическая теория должна быть благодарна Белла Балашу. Его книга «Видимый человек» была первой книгой, в которой серьезно ставились вопросы искусства кинематографии. Даже больше — в этой книге кинематография впервые была названа искусством.

Но книга Балаша, и это нужно понимать, меньше всего носила исследовательский характер. Это был документ живой практики киноискусства, если угодно, это была программа определенной передовой группы кинематографистов Запада, связанных с эстетикой экспрессионизма. Книга была полемична. Это не снимает ее достоинств. Это определяет круг ее идей, определяет ее место в теории кинематографии.

И, когда Балаш в предисловии к своей новой работе «Дух фильмы» пишет, что он хотел бы, чтобы предыдущая его книга была «свята», это означает не столько изменение об'екта его исследовательских интересов, сколько то, что Балаш переходит на другие творческие позиции. И хотя «Дух фильмы» во многом отличен от «Видимого человека», но и на этот раз книга Балаша является программным документом группировки, на этот раз уже советской кинематографии. Ее полемичность направлена по другому адресу. Само название новой книги Балаша парадоксально. «Видимый человек» вышел в пору, когда взгляды группы, которые защищал Балаш, нуждались в обнародовании, когда вопросы, пред'явленные к полемике, были существенны и серьезны.

«Дух фильмы» является программным документом уже не существующей группы. Горячая защита иных установок книги кажется ненужной, полемичность неадресованной.

И неслучайно «Дух фильмы» не получил такой широкой известности, как «Видимый человек». Книга опоздала. Вернее она была написана не в том времени. Балаш принял прошедшее за настоящее. Вопросы истории в его книге обернулись полемикой.

Но все же работа Балаша, несмотря на всю свою ошибочность, представляет не только исторический интерес. Вопросы, которые Балаш ставит, не всегда и не во всем опровергнуты творческой практикой советской кинематографии, теоретический же интерес полемики с Балашем заключен хотя бы в том, что у нас умеют неплохо квалифицировать ошибки, разбор же их оставляют другим людям и на будущее время.

А «Дух фильмы» нуждается не только в квалификации, но и в анализе.

Тема «Видимого человека» поставлена была Балашем вполне закономерно. Тогда речь шла о праве на признание нового искусства. Необходимо было отвоевать кинематографии какое-то место, какую-то отдельную область эстетической выразительности. Тем самым основной проблемой кинематографической эстетики для Балаша в первой его книге стала проблема специфики.

«Из культуры зрительной возникла культура умозрительная... Мы видим за работой другую машину, назначение которой вернуть культуре обратное направление к зрительному и дать человеку новое лицо. Имя ей кинематограф».

Основополагающее значение кинематографии Балаш видел в этом. Для него кинематограф был не только явлением культуры, но и некиим рычагом, призванным повернуть на новые пути культурную историю. Кино было не только искусством, но и чем-то большим чем оно.

«Человечество уже на пути к тому, чтобы вновь изучить забытый язык мимики и жестов. Не замену слов, как у глухонемых, но зрительное соответствие непосредственно воплощенному интеллекту» и ниже — «язык жестов, вот природный язык человечества».

Я не хочу умножать цитаты, так же как не хочу полемизировать с Балашем по поводу работы, от которой он отказался. О программности и полемичности «Видимого человека» говорилось выше.

[1] В порядке обсуждения.

Эта книга меня в этой статье интересует постольку, поскольку ее высказывания легли в основу «Духа фильмы», и к «сожалению, не в «снятом» виде.

Правда, Балаш отказался от преувеличений и патетики. Кинематография больше не кажется ему откровением, он не приписывает ей провиденциального значения и не склонен больше видеть в ней основной фактор поворота человеческой культуры.

Даже больше. Он ограничивает свою задачу, скромно указывая, что задача «Духа фильмы» дать грамматику языка кино. «Быть может его стилистику и поэтику».

Разница очевидна, но не настолько, насколько хотел бы этого сам Балаш. Проблема специфики искусства, проблема «отличного» в языке кино, в конечном счете решающая проблема и его новой книги. Но поставлена она не столь явственно и не столь явственно разрешена, хотя и повторяет основные установки «Видимого человека».

Когда-то Деллюк в «Фотогении» писал об явлениях, поддающихся и не поддающихся с'емке. Он утверждал, что автомобиль и цилиндр выглядят в кино лучше, чем дворцовая золоченая карета и шляпа с перьями. Он создавал каталог явлений, подлежащих кинематографированию. Балаш делал в «Видимом человеке» то же самое, но только с других позиций. Его в кинематографе интересовало не живописное, а психологическое в этом живописном. Лоснящемуся цилиндру Деллюка он противопоставил лицо Лилиан Гиш, усматривая преимущественную возможность кинематографа в фиксации тончайших психологических нюансов человеческой мимики, в изображении и детализации непостижимых ни простому глазу, ни другому искусству явлений.

Так возникал программный лозунг о кино как о «лирическом» искусстве, сфера которого — психология, зафиксированная оптическим методом.

И с внешней стороны новая работа Балаша, посвященная проблеме киноязыка, с этим лозунгом ничего общего не имеет.

Однако это не так. В «Духе фильмы» Балаш строит кинематографическую грамматику на том же тезисе, что и поэтику кино в предыдущей книге.

Специфичность искусства он видит в ограничении участка человеческой деятельности, подлежащего выражению в этом искусстве. Кино (да и вообще искусство) обладает не только специфическими средствами выразительности. Оно обладает еще специфической тематикой, специфическим материалом, возможностями выражать невыразимое другой техникой, познавать явления недоступные познанию другим методом. Так возникает термин «микрофизиономия». «Киноаппарат показывает скрытое лицо, то лицо, которое человек имеет, а не делает, и которое нельзя переделать».

«Цветное кино, которое когда-нибудь сумеет в крупных планах проследить тончайшие движения краски, откроет нам новый мир, о котором мы сегодня даже не знаем».

«Звуковое кино открывает нам окружающий нас акустический мир... Лирические поэты часто писали об этих полных значения голосах, которые нас сопровождают. Звуковое кино отобразит их, заставит их звучать. Чувствительность мембраны повысит нашу чуткость».

Все это до известной степени верно. Действительно пример покраснения стыдящегося человека, который приводит Балаш, невозможен в живописи и скульптуре.

Но беда этих высказываний в том, что Балаш приписывает возможностям кино магическую роль, считает, что они, эти возможности, открывают новую сферу познания и сводит в конечном счете к этому открытию, задачи кино как искусства.

Он этого не подчеркивает, как это было в «Видимом человеке», но и не ставит необходимого для марксиста вопроса «для чего». Устанавливая возможности кинематографической выразительности, Балаш не интересуется проблемой специфической образности кино. Она для него не существует.

Проблему образа Балаш подменяет проблемой киноязыка. В соответствии с установленным им характером кинематографа как суб'екта он строит и характеристику его как об'екта. «Мы не отдаем себе отчета в том, как мы за это время научились видеть, как мы научились оптически ассоциировать, оптически думать, оптически делать выводы, насколько бегло мы владеем оптическими сокращениями, метафорами, оптическими символами, понятиями».

Число цитат на эту тему можно было бы увеличить до бесконечности. Кино не только раскрывает новые об'екты еще не познанной действительности, оно научает человека по-новому видеть мир, воспитывает в нем своеобразное оптическое мышление.

Разве это не перекликается с утверждением о культурном повороте, который принес с собой кинематограф?

И углубление этой темы, темы нового специфического характера мышления, привне-

сенного кино, приводит Балаша к проблеме киноязыка, к проблемам монтажа, ракурса и крупного плана как решающих элементов кинематографической выразительности.

Нужно отдать должное Балашу. В этих главах его книги, так же как и в главах о звуковом кино, немало острых, иногда ошибочных, но любопытных наблюдений. Конкретный материал, которым пользуется Балаш, приводит его к интересным выводам об особенностях монтажного кадра, о метафоричности, об оптических ассоциациях.

Но смысл этих глав книги не в конкретных выводах из фильмового материала. Балашу важно установить, как специфические возможности кинематографической выразительности определяют специфику строения сюжета фильма.

Выразительность начинает у него вести самостоятельное существование. Крупный план или ракурс в соответствии с общей идеей о специфике кинематографического познания становятся явлениями, определяющими сюжет, тематику — короче содержание фильма.

«Режиссеру Гриффицу приходит в голову мысль, что можно снять крупным планом лицо или руку и вмонтировать в фильм. Сценарист усматривает в этой с'емке новую возможность, а именно—возможность взглянуть на действительность с совершенно новой перспективы, и из этой перспективы построить сюжет. Таким путем создается новая тема. Действительность осталась та же».

Так специфика выразительности рождает содержание искусства. Для Балаша построение средствами искусства образа действительности мало существенно. Тема искусства рождается извнутри его самого. «Действительность остается та же».

Балаш строит «интенсивную» систему хозяйства в искусстве. Вместо отражения действительности искусство выражает себя самого.

«Кинематограф раскрепостил театр, а вот теперь играют не только на сцене, а сцена играет сама как механизм, как игровой инструмент, имеющий свои собственные ритмические и символические выразительные возможности».

Не следует ли из всего этого, что, скажем, в симфоническом оркестре, каждый инструмент должен вместо реализации нотных знаков выражать свои возможности. Как же тогда играть Бетховена, если тромбон ежесекундно будет требовать, чтобы его выслушали?

Может показаться, что я приписываю, «пришиваю» Балашу такие точки зрения. Однако это не так...

Крупный план изменил характер сюжета. Он перестал быть литературным. Так появился фильм без героев. Драматизм крупного плана оттеснил сюжетный драматизм — это положение утверждается на трех страницах (33—35) «Духа фильмы», которые мне не хочется выписывать целиком.

Так рождается кинематографическая тема. Для кино нет границ, — утверждает Балаш. Но материал действительности выражает себя в кино специфически. Специфика диктует тематику.

«Что же означает в кино новая тема? Являются ли таковой колхозные проблемы, социалистическое строительство или всеобщий кризис капитализма? Несомненно. Но не специально для кино, для всеех видов искусства вообще. Итак назовем это новым материалом, в котором специфика темы должна еще быть найдена в соответствии со спецификой искусства».

2

Нет ничего легче, чем определить теоретические позиции Балаша. Они необычайно легко поддаются квалификации — формализм в работе Балаша настолько явственно декларирует свои позиции, что не заметить это мог только редактор книги и автор предисловия Н. Лебедев, заметивший в книге и махизм, и богдановщину, и вульгарный социологизм и не заметивший только того, что книга написана формалистом.

Но дело не в предисловии. Дело в концепции Балаша, который проэволюционировал от экспрессионизма к довольно вульгарному формализму. Если бы в этой концепции были только формалистские высказывания, вопрос был бы решен просто — книга заслуживала бы только квалификации.

Однако она требует анализа, как требует анализа и эволюция ее автора. Это из-за полемического декларативного характера книги и из-за постановки Балашем вопросов киноязыка, вопросов чрезвычайно существенных для понимания как кинематографической специфики, так и для других проблем эстетики кино.

Я уже говорил, что книга Балаша запоздала, что она является декларацией уже не существующей кинематографической группировки, что ее значение по существу исторично.

Но и эта историчность «Духа фильмы» нуждается в поправках. Ставя вопросы

языка кино, вопросы теории интеллектуального кино, Балаш, уйдя от экспрессионистской концепции «Видимого человека», не сумел приблизиться к кинематографическому интеллектуализму, бывшему боевой поэтикой рационализма в советской кинематографии.

Используя эйзенштейновскую терминологию, повторяя даже иногда формулировки Эйзенштейна, Балаш не понял глубоко познавательного характера интеллектуализма. Если для формалиста Балаша бессюжетный фильм рождается из крупного плана, то для Эйзенштейна это требование действительности, отразить которую рационалистическая поэтика не находила возможным в формах сюжетного кино.

Если для Балаша литературность кино является жупелом, нарушением его священной специфики, то интеллектуализм сознательно шел на сближение с литературой с повествовательными и стиховыми ее формами, ломая понятие сложной специфики.

И если, наконец, Балаш ищет по существу специфичность оптической культуры, то интеллектуализм пытался «снять» оптически воспринимаемый характер кинематографа, пропагандируя чтение с экрана, понимая кинематографический полисементизм, как процесс образования понятий.

Тут пролегает демаркационная линия между концепцией Балаша и установками того крыла советского кино, которые он как-будто защищает.

Общее тут только в тезисе, что кино нечто большее чем искусство. Но если Балаша этот тезис уводит в формализм, то интеллектуалистов он уводил в публицистику, то ли вертовского, то ли эйзенштейновского типа. Эти добавления как-будто не являются необходимыми. Балаш нигде не заявляет о своей принадлежности к интеллектуалистам. Но вся книга построена на недостаточно хорошо усвоенном опыте советского кино.

Экспрессионистское «вчувствование», перенесенный в кинематографию психологизм, эстетика Липпса были понятны, поскольку в «Видимом человеке» Балаш базировался на опыте германской кинематографии, он заменил формализм, основываясь на опыте кинематографии советской.

Однако практика ее опровергла и опередила теоретические установки «Духа фильмы». И то, что к ним присоединена глава о социалистическом реализме дела исправить не может.

Заключительная глава «Духа фильмы» построена по декларативному, но вместе с тем и негативному принципу. Для Балаша социалистический реализм — не буржуазный реализм, не натурализм, не «реализм свысока». Балаш ограничивается общими рассуждениями о лирике и пафосе, о романтике, не ставя ни одного существенного вопроса, не пытаясь даже дать конкретной характеристики.

Впрочем для него это и невозможно, потому что вопросы отражения действительности, вопросы правдивости искусства, вопросы создания героических образов эпохи, т. е. основные проблемы социалистического искусства, не могут найти места в ограниченной проблемами специфике искусства концепции Балаша.

Поэтому он предпочитает ограничиться общими рассуждениями, не будучи в силах ни дать концепции развития кино, ни поставить существенные вопросы кинематографической теории современного этапа.

В. Шкловский когда-то напечатал статью «Памятник научной ошибки». Книга Балаша имеет значение такого памятника. Она, как нельзя лучше, подытоживает высокомерные заблуждения кинематографических теоретиков, любовью к своему искусству подменяющих научные выводы, энтузиазмом — настоящее теоретизирование.

В этом значение «Духа фильмы». Это превосходный об'ект для притока формалистской эстетики. Но стоило ли Балашу работать для достижения такого сомнительного результата?

Историю ошибок кинематографической практики не стоит канонизировать, а тем более воскрешать, преподнося ее как боевую программу советского кино.

Балаш не так и не там узрел «Дух фильмы».

Он архаизировал практику советского кино. Он построил книгу на ложных проблемах, приняв свои грезы о магическом значении кино за действительность. Зрительная культура оказалась формализмом.

О качестве звукозаписи

З. ЗАЛКИНД

Советская кинопромышленность достигла огромных результатов в области производства звуковой аппаратуры как записывающей, так и воспроизводящей.

Секреты иностранных фирм, выпускающих эту аппаратуру, охраняются патентами, стоящими не одну тысячу рублей золотом.

Советские конструкторы при разработке звукозаписывающей и воспроизводящей аппаратуры не купили ни одного иностранного патента и, таким образом, не истратили ни одной копейки валюты. Нашими конструкторами, на наших заводах, без всякой иностранной помощи созданы образцы аппаратуры, которые не уступают заграничным, а иногда и превосходят их.

Однако использование этих достижений нашей техники не всегда находится на достаточном уровне.

Выпущенный в 1934 году звукозаписывающий аппарат «КИНАП» (системы профессора А. Ф. Шорина), равно как и предполагающийся к выпуску аппарат СГК-8 (системы инженера П. Тагера) вполне обеспечивают высококачественную запись звука на кинопленке [1]. Эта аппаратура позволяет без каких бы то ни было искажений записывать полосу частот в диапазоне от 30 до 12 000 пер/сек.

Казалось бы, что, располагая такими блестящими техническими возможностями, мы свободно можем выпускать наши звуковые кинофильмы с идеальным качеством звукозаписи.

Тем не менее, и как это на первый взгляд ни странно, наши фильмы, записанные даже на аппаратуре «КИНАП», в качестве звучания зачастую уступают заграничным фильмам. Это обстоятельство было отмечено в частности на первом советском кинофестивале.

[1] В настоящее время выпущено только 4 опытных модели аппарата СГК-8. Серийный выпуск предполагается в 1936 г. Готовых фильмов, записанных на этой аппаратуре, пока еще нет.

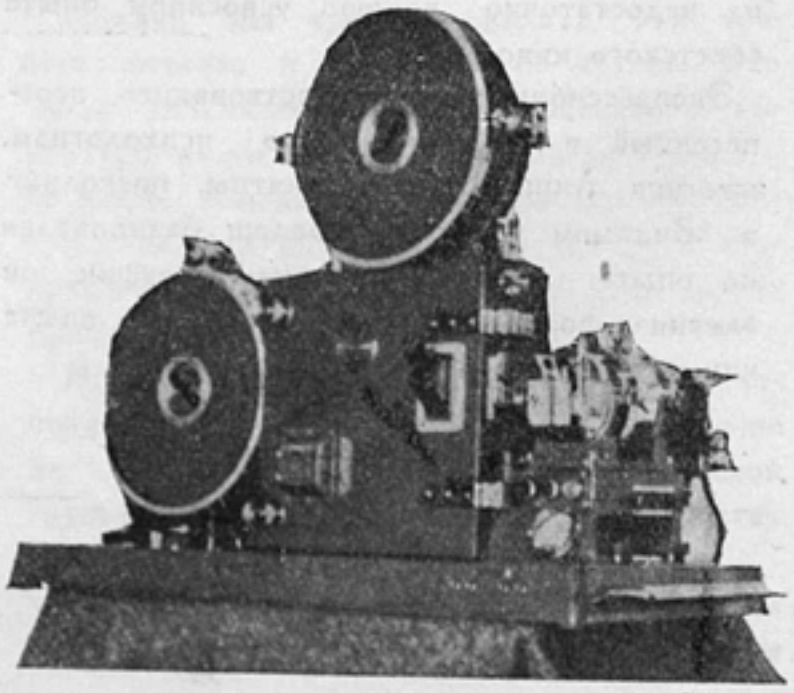
В этой статье мы постараемся об'яснить те основные причины, которые мешают нашим фильмам звучать достаточно хорошо. Мы разберем только процесс записи звука, хотя недостатки звучания этим не исчерпываются. Они имеются так же и в процессе воспроизведения (проекции) и представляют тему самостоятельной статьи.

Для получения высококачественной записи звука на пленку необходимо выполнение следующего основного условия: аппаратура, на которой производится запись, и весь технологический процесс не должны вносить линейных (частотных) и нелинейных искажений в диапазон частот от 30 до 12 000 пер/сек (звуковой диапазон частот) [1].

Преследуя эти цели, заграничные фирмы электрически рассчитывают свою звукозаписывающую аппаратуру так, что линейность частотной характеристики соблюдается лишь на выходе всего комплекта аппаратуры. Под комплектом подразумева-

[1] Для ясности изложения умышленно опущен вопрос о коррекции на высоких частотах компенсирующей различные потери.

Аппарат «КИНАП» системы проф. А. Ф. Шорина



ются: микрофон плюс усилители плюс аппарат записи. Нередко при этом отдельные элементы комплекта не имеют линейной частотной характеристики и корректируются другими элементами того же комплекта. Повторяем, линейность характеристики сохраняется только при работе всего комплекта в целом.

У нас же эта аппаратура выпускается некомплектно — усилители и аппараты записи отдельно от микрофонов. Линейность частотной кривой в достаточной мере соблюдается лишь в отношении усилителей и аппаратов записи, о микрофонах же у нас «забывают», им не уделяется достаточного внимания. Принято почему-то считать, что они вполне удовлетворяют необходимым для звуковой записи техническим требованиям, хотя на самом деле это далеко не соответствует истине.

Разработка микрофонов для звукозаписи протекает «ведомственно», совершенно оторванно и не согласованно с планом производства прочей аппаратуры. Конденсаторные микрофоны для звукового кино разрабатывает и выпускает Центральная радиолаборатория[1]. Всю остальную аппаратуру, как то: усилители и аппараты записи, разрабатывают по трансверсальному методу лаборатория профессора А. Ф. Шорина (ЦЛПС), по интенсивному методу — лаборатория инженера П. Тагера (Межрабпомфильм). Производство же их сосредоточено на заводах и предприятиях, входящих в об'единение ГУКФ.

Между всеми этими организациями отсутствует достаточная техническая связь. Поэтому лаборатории при разработке усилителей не вносят корректирующих приспособлений для выравнивания погрешностей нелинейной части частотной характеристики микрофонов[2]. Применяя в этих условиях микрофоны ЦРЛ, мы автоматически вносим в звукозапись значительные частотные искажения и тем самым снижаем высокие качества остальной аппаратуры.

Необходимо как можно скорее сосредоточить разработку всей аппаратуры, в том числе и микрофонов, в одном месте (по трансверсальному методу — в ЦЛПС, по интенсивному методу — в Межрабпомфильм), а производство, с обязательным условием полной комплектности аппаратуры,—на заводах, входящих в об'единение ГУКФ. Одновременно нужно снабдить все наши кинофабрики точными приборами для контроля работы конденсаторных микрофонов, включая и капсуль (снятие частотных характеристик), так как до сего времени ни одна кинофабрика ими не располагает, хотя и занимается систематическим ремонтом этих микрофонов.

Точно так же необходимо форсировать выпуск новых типов микрофонов, как то: электродинамических и пьезоэлектрических, дающих более высокое качество работы, чем конденсаторные. Эти микрофоны в последнее время получили широкое распространение за границей.

Качество фотохимической обработки фонограмм не всегда стоит на высоком уровне. Здесь мы сталкиваемся с фактами вопиющего безобразия, неряшливого и безответственного отношения отдельных лаборантов к своей работе. Грязь, царапины, побои, подтеки, пятна, следы пальцев, электрические разряды, недопроявка, перепроявка, несоблюдение «условия Гольдберга» — явления далеко не одиночного порядка.

Брак звукозаписи по вине кинолаборатории достигает весьма солидных размеров. Существующие при кинофабриках отделы технического контроля проявляют полнейшую бездеятельность. Некоторые кинофабрики до сего времени не имеют необходимых измерительных приборов, как например, микрофотометров. Поэтому ОТК не могут «гаммировать» фонограмму, т. е. определять величину плотности (экспозиции) и гамму проявки.

Другими словами, и лаборатория и звукооператоры вынуждены работать втемную.

Излюбленным видом брака при печати фонограмм является неравномерная освещенность «звуковой дорожки». Это происходит исключительно по вине и небрежности обслуживающего копировальный аппарат персонала и влечет за собой появление нелинейных искажений (при трансверсальном методе записи).

Другой, не менее излюбленный вид брака лаборатории, — это неправильная установка света при печати (экспозиции), в результате чего фонограмма запечатывается и прозрачная ее часть вуалируется. Это приводит (не говоря уже о появлении нелинейных искажений) к потере звуковой мощности и увеличению мешающего фонового шума при воспроизведении.

Необходимо усилить в кино-

[1] Производство конденсаторных микрофонов для целей звукового кино не является основной и прямой задачей ЦРЛ.

[2] Лаборатория инж. П. Тагера учла это обстоятельство при разработке аппаратуры СГК-8.

лабораториях наших фабрик труддисциплину, поднять технический уровень знаний лаборантов, усилить работу ОТК, снабдив их минимально необходимыми измерительными приборами, увеличить и усугубить ответственность за брак.

Звуковая запись часто производится в ателье, имеющих весьма скверные акустические условия, слишком большую реверберацию, наличие отражающих поверхностей, так называемых очагов звука, неправильную форму реверберации, многократное эхо и т. п.

Если в «зачаточном периоде» нашего звукового кинематографа в этом вопросе был излишний и вредный перегиб в сторону абсолютного заглушения павильонов, то в настоящее время совершается не менее опасный перегиб в обратную сторону.

С акустикой помещений теперь вовсе не хотят считаться и полагают, что звук можно записывать одинаково хорошо при любых акустических условиях. Мы вовсе не собираемся доказывать абсурдности таких утверждений и отсылаем недоверчивых людей к специальным трудам по вопросам электроакустики. Здесь же мы постараемся вкратце воспроизвести картину наших будней на кинофабрике.

После постройки декорации в ателье приходит звукооператор. С «видом человека, совершающего особое таинство», он долго ходит по декорации и хлопает в ладоши. Этим определяются величина реверберации и степень необходимого дополнительного заглушения. Потом он дает указания: «здесь разглушить, там заглушить, здесь повесить драпировки». Приказания «шамана»,— а так весьма часто на кинофабрике называют звукооператора, — выполняются беспрекословно. Проверить и, в случае необходимости, опровергнуть зачастую нелепые требования звукооператора, никто не в состоянии. Не в состоянии и звукооператор сам себе честно ответить, правильно или неправильно делает он заглушение. Происходит это все опять-таки потому, что ни одна кинофабрика не имеет приборов для определения величины времени и формы реверберации (реверберометров).

Реверберация определяется «на нюх» отдельными работниками фабрики. Заглушенную таким способом и принявшую фантастический вид тряпичного цыганского табора декорацию начинают снимать. Если с'емки заканчиваются быстро, то это еще полбеды. Горе же звукооператору, если с'емки затянутся на продолжительное время. Акустика всего павильона, а равно и отдельной декорации, будет претерпевать самые разнообразные изменения в силу постройки новых или слома других декораций.

Этим, однако, не исчерпываются «акустические недочеты. Далеко не маловажное значение имеет грамотная, с точки зрения акустики, постройка декораций. Выбор материала, удачная распланировка, применение в нужном месте декораций заглушающих или, наоборот, отражающих звук материалов могут значительно повысить качество звукозаписи и облегчить работу.

Художники, занимающиеся постройкой декораций, подчас в силу своей технической неграмотности (в смысле знаний архитектуры и электроакустики) это условие вовсе игнорируют.

Все эти факторы оказывают очень большое влияние на степень разборчивости речи (процент артикуляции) в наших фильмах.

За границей в этой области существуют совершенно иные, отличные от наших, методы работы.

Ателье, в котором производятся постройки и звуковые с'емки отдельных декораций, имеют некоторое постоянное заглушение, дающее в результате чрезвычайно малую величину реверберации. Величина нужной для звукозаписи реверберации достигается искусственным путем. При ателье имеется специальное акустически совершенно изолированное от ателье помещение с очень большой, правильной по форме реверберацией. Звуковая энергия с места с'емки поступает частично непосредственно на записывающий аппарат и частично в «помещение реверберации» на репродуктор. В этом же помещении, на некотором расстоянии от репродуктора, находится добавочный микрофон. Токи с этого микрофона поступают, в свою очередь, также на звукозаписывающий аппарат. Звукооператор, путем выбора усиления и смешения токов, имеет полную возможность получить в широких пределах нужную реверберацию и держать эту величину, в случае необходимости, постоянной. Подобное приспособление, помимо разрешения проблемы ровности характера звучания, открывает широкое поле творческой деятельности для «свободного управления» звуком. Наконец, полученная таким методом реверберация отличается правильностью формы. Реверберация же, получаемая в за-

строенных декорациями ателье, засорена всякого рода вредными отражениями, эхо.

Доказывать целесообразность такого метода работы не приходится. Остается лишь пожелать нашим кинофабрикам поскорее покончить с примитивным тряпичным заглушением и перейти на эти новые, более совершенные способы работы. Наряду с этим нашим художникам-постановщикам не следует забывать о необходимости повышения своей квалификации путем изучения основ архитектурной и электроакустики.

Коснувшись вопроса артикуляции (степени разборчивости речи), мы не можем обойти молчанием вопрос о необходимости применения в некоторых случаях звуковой записи специальных частотных фильтров. Продолжительные опыты и практика показали, что для увеличения процента артикуляции речи выгодно иметь звукозаписывающие устройства с нелинейной частотной характеристикой. Имеются основания утверждать, что при записи речи выгодно совершенно «срезать» частоты ниже 100 пер/сек. Что же касается музыкальных записей, то требование строгой линейности частотной характеристики остается нерушимым. Для этих целей заграничная звукозаписывающая аппаратура имеет электрические фильтры, включаемые по желанию звукооператора.

У нас же этот вопрос не получил еще окончательного решения, и частотные фильтры встречаются в нашей аппаратуре, к сожалению, чрезвычайно редко.

Для получения ровного, чистого звука желательно каждый фильм переписывать на специальном аппарате перезаписи. Этот аппарат, помимо простой перезаписи, позволяет также накладывать звук одной фонограммы на звук другой (например, диалог на музыку) и, таким образом, расширяет творческие возможности режиссера и звукооператора.

Однако производство этих аппаратов протекает чрезвычайно медленно, и в настоящее время таким аппаратом располагает лишь одна Ленинградская кинофабрика.

За границей существует еще ряд вспомогательных звуковых аппаратов, при помощи которых возможно повышение качества звукозаписи.

Одним из таких приспособлений является специальный аппарат для последующего озвучания фильма.

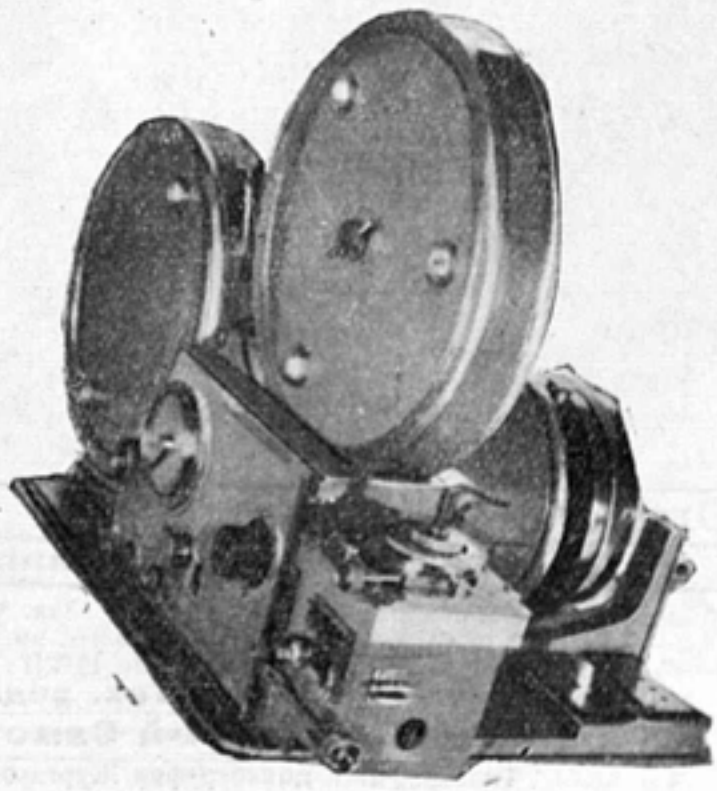
Не вдаваясь в подробное описание устройства этого аппарата, ибо это может служить темой специальной статьи, укажем лишь, что применение его при озвучании значительно облегчает и качественно повышает работу актеров. Кроме того достигается полная синхронность изображения со звуком.

В нашей практике такие аппараты пока еще не имеют применения и только лишь в НИКФИ ведутся разработки подобной конструкции.

Этим, собственно, и исчерпываются основные технические неполадки, влияющие на качество звуковой записи. Остается лишь упомянуть о мешающем действии дугового света из-за недостаточной фильтрации электрического тока. В этой области наши основные кинофабрики (Московская и Ленинградская) проявляют чрезвычайную пассивность. Фильтрация тока пока производится кустарными методами — переносными дросселями — и далеко не в достаточной мере. Качество углей для осветительной аппаратуры весьма низко.

В то же время бесшумность горения осветительных приборов облегчает работу звукооператора в установке микрофона и тем самым повышает его творческие возможности, а следовательно, и качество звуковой записи.

Аппарат СГК-8 системы инж. П. Г. Тагера



При записи музыки мы сталкиваемся еще с рядом дополнительных неполадок.

Как известно, звуковая запись на пленку обусловлена рядом технических возможностей: диапазон громкостей ограничен, отдельные музыкальные инструменты не фогеничны. Кроме того, излишнее количество музыкальных единиц в оркестре, в данных акустических условиях, вызывает перегрузку микрофона.

К сожалению, за редкими исключениями, все это не учитывается нашими композиторами при создании своих музыкальных произведений, а дирижерами и оркестрантами при исполнении этих произведений. Здесь повторяется то же, что и у художников при постройке декораций — игнорируется специфика записи звука. Не будет ошибкой заключить, что и в данном случае «корни зла» следует искать в технической, с точки зрения звукозаписи, некультурности наших музыкантов.

Положение усложняется еще и тем, что звукооператор не всегда достаточно музыкально грамотен. Звукооператор часто не умеет читать партитуру и, следовательно, лишен возможности помогать композитору и дирижеру выправлять невыгодно для звукозаписи написанные, оркестрованные или исполняемые места.

Получается довольно сложное переплетение — музыкант недостаточно грамотен в технике звукозаписи, а звукооператор в музыке. Из-за этого и тот, и другой делают ошибки, в результате которых снижается качество музыкальной звуковой записи.

Такое положение не может быть признано нормальным. Необходимо повысить музыкальную культуру звукооператора. С другой стороны, нужно, чтобы композиторы и дирижеры, работающие в кинематографии, ближе бы занялись вопросами звуковой записи и ее техническими особенностями и возможностями.

ГУКФ должен проявить к этому вопросу особое внимание. Необходимо организовать систематическую учебу этих работников.

Заканчивая на этом перечень главнейших причин, снижающих полноценность звуковой записи, мы обязаны констатировать, что наличие высококачественной советской звукозаписывающей аппаратуры полностью еще не решает вопроса идеального звучания наших фильмов.

В области звукового кино, и звуковой записи в частности, мы достигли крупных успехов. Мы сделали большой шаг вперед в деле освоения сложной техники звукового кино, но многое еще впереди. И это многое зависит от нас — работников кинематографии, от нашей энергии, от нашего желания не только догнать, но и перегнать западноевропейскую и американскую технику.

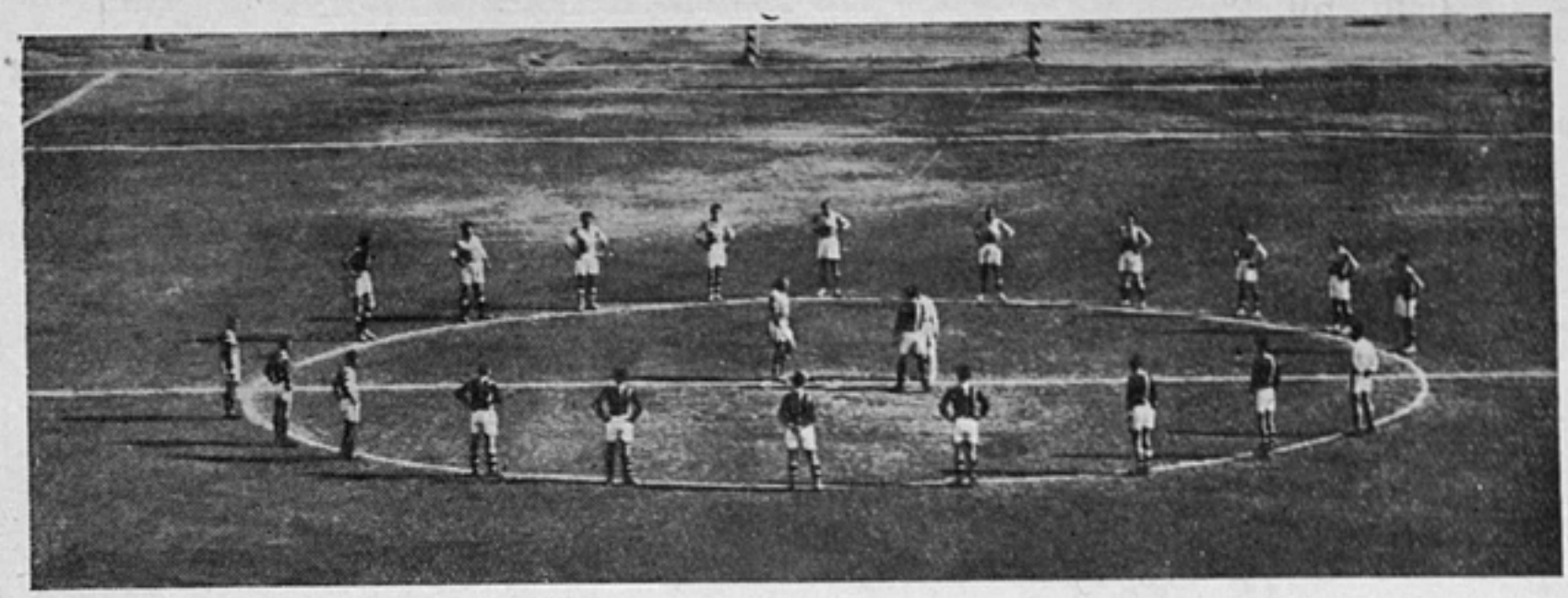
Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель — Журнально-газетное об'единение

Уполномоченный Главлита Б—10003 Зак. типогр. 512 Заказ издат. 270 Тираж 6000
Об'ем журн. 4½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200. СтАт. 55-176 × 250 мм
Поступила в производство 13/VII 1935 г. Подписан к печати 16/VIII 1935 г.
Тех. редактор Н. Аузан

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80

Типография и цинкография Жургазоб'единения. Москва, 1-й Самотечный пер., 17



Закончена производством и выпускается на экраны Союза звуковая художественная кинокомедия производства Московской кинофабрики „МОСФИЛЬМ“.

МЯЧ и СЕРДЦЕ

Сценарий: И. Вершинин и М. Лукацкий.
Режиссер: Б. Юрцев. Оператор А. Брантман.
Композиторы: Даниил Покрасс и Дмитрий Покрасс.
Сорежиссер К. Юдин. Художники: В. Егоров и В. Пантелеев.

В гл. ролях: Засл. арт. респ. Галина СЕРГЕЕВА
Арт. П. СОБОЛЕВСКИЙ, А. АНТОНОВ, А. ТУТЫШКИН,
Сева МАКУТОНИН, Е. САДИКОВА, В. МЕДОВИК.

Цена 1 р. 50 к.

50

М 6031

Инвент. экземпляры
29 АВГ. 35
Б.Ц.Кн. Налог. получены

3 СЕН 1935

Советское кино

Орган ЦБ секции творческих работников ЦК Союза кино

Советское кино

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов, вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники с'емки

Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп.

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций.

231 Ш 2.